

1-2-3 Secolul 20



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOCUMENTARIA ANTIISTINA
DETA BRĂTESCU

Foto: Coperta
DAN ER. GRIGORESCU



Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU,
ZOE DUMITRESCU-BUSULENGA, MIHNEA GHEORGHIU,
DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ŞEF, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, REDACTOR-ŞEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA

1-2-3

(121-122-123)
1971

SUMAR

10 ANI DE LA APARIȚIE

Dan HĂULICĂ: *Dialectica universalității* • 5

Secolul 20

ÎN CONȘTIINȚA LUMII

Saluturi de la: Zaharia STANCU, Eugenio MONTALE, Vilem ZAVADA,
Rafael ALBERTI, Maria Teresa LEON, Konstantin SIMONOV,
Giancarlo VIGORELLI, Viktor ŠKLOVSKI, André Pieyre de
MANDIARGUES, Renato GUTTUSO, Eduardo de FILIPPO, Dámaso
ALONSO, AL. PHILIPPIDE, Mihnea GHEORGHIU, Leonid LEONOV,
Tamara MOTILIOVA, Vitali OZEROV, Vasili AXIONOV, Diego
FABBRI, Eugen BARBU, William SAROYAN, Umberto SĀBATO,
Roger CAILLOIS, Pierre EMMANUEL, Claude GALLIMARD, Jacques
MADAULE, Pierre GAMARRA, Jaroslaw IWASZKIEWICZ, Risto
TOSOVIC, Miodrag PAVLOVIC, Elio Filippo ACCROCCA, Aldo
NICOLAJ, Vittorio SERENI, Mario LUZI, Roberto SANESI, Otto
BREICHA, Dr. Wolfgang KRAUS, Antoine GOLÉA, Michel DEGUY,
Robert MARTEAU, Jean Claude RENARD, Andrei VOZNESENSKI,
Maia PLISETKAIA, Giulio CARLO ARGAN, Adolf KROUPA,
José Manuel CABALLERO BONALD, Juan Eduardo ZUÑIGA,
Armando LOPEZ SALINAS, Leopoldo de LUIS, Henry MOORE,
George STEINER, Jacques LASSAIGNE, Giorgio BASSANI,
Dr. Ruth ZIERVOGEL-TAMM, Ernst JÜNGER • 9

**EROS ȘI CIVILIZAȚIE
OMUL UNIDIMENSIONAL
DINCOLO DE OMUL UNIDIMENSIONAL**

fragmente, în românește de Alexandru Băciu, Mircea Bucurescu și Liliana Topa ● 409
LUCIEN GOLDMANN: *Reflecții despre gândirea lui Marcuse* ● 425
GALVANO DELLA VOLPE: *Moralism și utopism* ● 428
ROBERT W. MARKS: *Marcuse sau parabola electricianului* ● 430

CORESPONDENȚĂ DIN PARIS

Eugen IONESCU la Academia Franceză, reportaj de Ecaterina Cleynen Serghiev ● 433

CRONICA TRADUCERILOR

ȘTEFAN AUG. DOINĂȘ: Henri Michaux în tălmăcirea lui Vasile Niclescu ● 442

**LITERATURA ROMÂNĂ PESTE HOTARE
PREMIUL ETNA-TAORMINA**

EUGEN JEBELEANU

texte de MIGUEL ANGEL ASTURIAS, GIANCARLO VIGORELLI, LINO CURCI, ROBERTO SANESI; — versuri în italiană de Dragoș Vrânceanu și Roberto Sanesi; fotografii de Corrado Cagli ● 447

PREMIUL HERDER

ZAHARIA STANCU

texte de CARRI HAUSER, vicepreședintele PEN-Clubului din Austria, și Prof. Dr. GEORG RABUSE, directorul Institutului de Filologie Romanică de la Universitatea din Viena ● 456

FREIBURG 1971

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA și MIHAI ISBĂȘESCU: *Traductibil și introductibil în poezia română* ● 460

JURNAL «SECOLUL 20» ● 463

Întâlnire cu McLuhan-Iștii din București (Igor Mandiћ)

PLANȘE:

Parcul prodigios de la Bomarzo: 12 fotografii, cu texte de André Pieyre de Mandiargues și Gustav René Hocke
Gaudi: 22 imagini din creația arhitectului
Picasso: desene și gravuri
Jackson Pollock: picturi și desene

10 ANI DE LA APARIȚIE

DIALECTICA UNIVERSALITĂȚII

Ferice acel care o făcut, precum Ulysse... Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage, suspect un vers falmas, vechi de vreo patru secoluri, dintr-un sonet al gingașului Du Bellay. Dar fericit el și simțea, poetul, nu la ideea unei mari călătorii, ci mai degrabă la aceea a unei grabnice întoarceri. Nu se știa atunci, în secolul Pleiadei, când a călătorii era încă o aventură și o trudă, « departa trudă », scria Maurice Scève, — « le vain travail de voir divers pays » —, nu se știa despre un itinerar care ar putea dura indefinit și mereu proaspăt, crescând ca într-o spirală care s-ar îmbogăți perpetuu, în progresiunea unor reînnoite revelații. Nu se descoperise încă, exaltantă, ispita confruntării fără margini, între cele mai disparate geografii spirituale, nu se descoperise instrumentul de putere și mândrie care-i conștințioa unei literaturi universale.

Azi, însă, când plutim sub sorii mereu altor orizonturi, călătoria noastră fără de sfârșit n-agită remuscări și amintiri de fantomatica Babelul. Din blestem și pedeapsă, din trufie, gustul limitatului o devenit, aici — sub incidența acestei dialectici —, un resort luminos și un temei de matură luciditate. Nu-i nici o falsă promisiune la aventura pe care-o mijlocește contemplarea unor vaste geografii literare; nu-i nici un paradis amăgitor ascuns în pinzele acestei expediții, și îmbărcându-ne, nu ne îmbătăm « de îndepărtare și de vis » — cum spune un vers pe care Ștefan George îl închinase Franței. Nu ne îmbătăm de cețuri, ci de limpezime.

Neașteptate căi, — cum operează tainic, unind complementor și infailibil priveliști care par diametral opuse l altă, în același an, Ernst Jünger, estel subtil și mare călător, străbate, ultimor asociate, arcticul Spitzberg și Hellada. Cu fața către Nord, către condarea rece a fiordurilor, în spațiu norveg. și-ar fi compus dealmintieri și Renan, se spune, vestita, înfocata Rugăciune pe Acropole! Iar printr-un năzdrăvon concurs de etimologii docile, însăși egipticia Isis se făcuse, în veacul XVII, scandinavă: un mitograf ca Olov Rudbeck era convins că zeza se născuse în Septentrion, și că în vechi gotică numele ei însemnează gheață; ba chiar pe ghiță a plutit — mai credea svedul —, cind pogorise din zăpezi înspre sălășul ei nilotic.

Isis o emblemă și un simptom pentru nenumărate relevante aberații, descrise exhaustiv, într-o lucrare doctă a lui Baltrušaitis. Europa a egiptianizat frenetic, cu mult înainte de a descoperi, prin Champollion, Egiptul. Fantastă pe cit de tenace, cu obstinare aproape psihanalizabilă, egiptomania a voit să-și anexeze cea mai vie dintre capitalele moderne: de-a lungul a trei secole au circulat curioase

speculații filologice menite a deriva Parisul de la Isis; comentatori diboci s-au și grăbit să-l identifice filgia, între sculpturile de la Notre-Dame. Iar, drept triumf, pe armoriile orașului, la prora navei ce nu se scufundă, Napoleon a instalat figura însoși a zeilor.

Și nu-i numai un joc savant, un exotism livresc, în ostel de himerie. Căci ele au coborât și în stradă — operind asupra imaginației colective, — în urzișele ceremonii pe care și le dăruia Revoluția. O gravură contemporană ne-a păstrat, bunăoară, aspectul pe care îl avea Flutina Regenerării, în ziua memorabilă de 10 August 1792. Pe locul chiar unde fusese Bastilia, în mijlocul unei mulțimi cu mimă expansivă, cupe înălțate simbolice călegeau țigănele apeli dinții unei mari statui: reprezenta, pe ruinele fortăreței distruse, o hieratică zeiță egipteană.

Se poate scrie astăzi — și se scrie, disparat — istoria iluziilor fără de care nu s-ar fi născut nici unul dintre exotisme. Dar sînt iluzii, printre ele, care au stimulat tocmai descoperirea adevărului profund și a originalității europene. Ca să-și revendice goticul altfel decît cu oroare, Europa, spre exemplu, a avut nevoie de Orient (sau și de Orient), în epoca preromantismului. Legende naturiste despre sorgintea vegetală a arhitecturii gotice, legende invocînd misterul pădurii druidice, s-au dublat, chiar la Chateaubriand, cu niște referiri orientalizante. Atît de prestigios ecou aveau așaziile orientale, încît, în cel dinții Muzeu al Monumentelor Francoze, fundat atunci, la 1796, secția gotică se înfășoia precum o secție sorazind.

Ne e astăzi uxor, desigur, să ne uimim de a atare falsă perspectivă, cînd, dimpotrivă, goticul se definește pentru noi, în Evul Mediu, ca prima artă clasică și profund europeană; după astismul mai marcat, mai luxuriant, al perioadei precedente, aici pentru întia oară se echivalează — sub semn creștin — anticul echilibrul al Helladei. Și totuși, într-o artă de eroare stă germenele unei noi și pozitive amplitudinii, al unei notabile lărgiri de orizont; ducînd tocmai, în perspectivă, spre oca constîntă despre artă, comparativă și integratoare, — ideal integratoare —, fără de care n-am putea concepe furia și originalitatea culturală a Europei; fără de care nu s-ar fi putut constitui moarele edificiului al muzeului imaginărilor, sinteza acestora vie, de o paradoxală coerență.

A tînde spre adevăr, spre neconvențional, nu însemnă a atinge drept, nemijlocit, o pură naturalitate, — care e imposibilă în artă; să te desprinzi de o convenție dominantă nu-i cu puțină decît acceptînd, fie și provizoriu, mediația unei alte convenții. Alta, mai prielnică, mai conformă înțelesurilor pe care le volesti exprimate. Astfel, ca să recucerescă naturalitatea liberă a peisajului, recuperîndu-i adevărul, împotriva geometriei, în veacul al XVIII-lea Europa s-a încredințat celei mai rafinat convenționale dintre artile grădini. O știm din realizări și din texte, Chambers, în primul rînd, — poezia parcului englez, ca natura lui regăsită, aspru spre modelul grădini chineze: spre o natură înfăptuită transfigurată, ca o supă și delicată succesiune de momente expresive; cu un spațiu unde improviziabil e o altă față, miraculos efecare, a artiștilor savanți; iregularul devenind prielnic pentru o suavă și finisagorică dramaturgie.

Cu mult înainte, deoltimeuri, și în Europa s'a aporă acest gust al naturalului, sensibilizat Extremului Orient elaborase o estetică a pietrei ca

sculptură naturală, a stînci care trebuie scrutate respectuos, ca un obraz pe care s-au scris anii: în «piatrile» ei ireductibile, în «personalitatea» ei caracteristică, — oțel decît un material inert, care s-ar afeți abstract prelucrării umane. Se aduceau din munte, în Japonia, cu un scrupul infinit, și uneori cu sume fabuloase, astfel de pietre naturale, transportate ca niște frogile ouă ale unei spețe gigante: ca să nu se adrelească mușchiul de pe ele sau să suferă stricăciune patina lor milenară.

În compoziția peisajului, încă din veacul al VIII-lea, Japonia dăduse un rol considerabil pietrei. Figura japoneză a grădini de mîdăție, spoșii ei epurati pentru soliditate și contemplare, va introduce piatra într-un contrapunct esențial și asimetric, de o extraordinară autoritate. Promontorii intocabile, pe suprafața nisipului greblat periputor, adevărate borne de absolut, în marea de caligrafică relaxivitate a vieții, — steurile grădiniilor Zen au adevărul brut, organic al firii, și sînt, în același timp, dincolo de natură: învîlindu-ne să abolim tentația opozițiilor facil simetrice și a dihotomiilor comode, — care ne pînesc ca niște clișee.

Pentru că înseși instrumentele teoretice ale gândirii noastre despre artă, înseși conceptele fundamentale comportă reevaluări, în efortul de a le aplica pe o arie imensă. Pentru că ideea de mimesis, de exemplu, care a reglat timp de veacuri gândirea noastră estetică, nu poate fi indefinit utilizată, sub orice zodie artistică. În secolul al III-lea, cînd au intrat în Delphi, Golii năvălitori au izbucnit în ris, la vederea statuarilor care seamănă cu oameni. Dar dacă astfel de incompatibilități se produc nu la acest nivel, ci la acela al sublimă calității, propriu unor culmi artistice din civilizația asiatică, — proba lor ne apare infinit mai concludentă: realismul antropomorf pe care l-a dezvoltat ilustra Hellada, și ni l-a transmis, nu-i semnul universal de recunoaștere a artei; și nu putem pune, senini, stigmatul de non-artă pe tot ce ne reproduce mimetic reflectant.

«Dincolo de Aristot» — nu vrea să spună, bineînțeles, «fără Aristot»; nu ideea de clasicism — în joc, de-o lungul acestor legitime confruntări, nu ea, ci un fel de gînd, orbitor și rigid, prin opoziții ireversibile sistematizate. Inseși raportul exotism-clasicism nu se înfășează astăzi reversibil, — și nu în sensul dezvoltat în care un Posolimi îl africanizează pe Sofocle, făcînd din zidurile Tebei, din al său Oedip, o stăruie centură de chipici, vînturi respicătoare, o arhitectură care e pustiu stratificat, sub un cer fără zei și fără speranță. Ci în sensul mai adînc, spunem, în care exotismul poate trece, al, în clasicism, ca la Brancuși, — în clasicismul cel mai pur al veacului acesta. Sau, deasemenea, în sensul în care Saint-John Perse, cel născut în Antile, desfășură o cîntare gravă, aspru și singular exotica, însă hellenic obsedată de suflul și chemarea mării; pîlsînd de ea, purtînd-o grandios, ca într-o eternă Anabază.

«La terre, spune adică Saint-John Perse, — și vocea lui are un accent de învîrșire patetică și vastă —, la terre avînt ca gîul d'innocence...» Ne cunoaștea ne apare încă adesea Terra — îmi vine în minte, ascînd —, însă există un necunoscut care nu-i glacial, ci incitant și fertil; necunoscutul care se dilată în cunoscut, cum s-ar căsa orice abise care te exaltă. Pe el încearcă să-l rapteze necurmat, confruntările n-astre. Căci sîntem azi mai pregădiți decît orînd, pentru a înțelege ineptizabilul planetei.

Un ineputabil care nu-i tot una cu dezordinea, care, din contra, presupune o ordine fecundă a lumii. Nu conjurăm puterile infernale ale Haosului, nu ne abandonăm unei complice relaxări, rupând unele vechi războaie, silindu-ne să devenim mai curajoși, mai tonici permeabili la nemărginire. Azi, tot mai des, extensia curiozității înspre orizonturi noi se scutură de aparenta libertate a pitorescului și se afirmă ca o căutare a rigorii. În indianismul lui Bêjar, de pildă, — tot mai accentuat în ultima vreme —, care e infinit mai mult decât un capriciu decorativ, prezentându-se mai degrabă ca o tentație a gândirii, — și ca tentația însăși de a gândi în balot: de a găsi, în dans, un stil vital pentru expresia încordării metafizice, — pentru itinerarul neostenit al sufletului, iar în ce privește spiritualitatea niponă, impresionează tocmai convergența descoperirilor contemporane — fie că aparțin unor mari arhitecți, îndrăgostiți de unghiul drept și de nuditatea construcției, fie unor pictori ai semnului și al petei, lui Tobey, Rothko sau Miró, fie, în sfârșit, unor celebri esești, — Butor sau Roland Barthes. E convergența în esențial, într-o funcționalitate a evenimentului, e atenția acută față de ceea ce constituie nucleul ireductibil viu și secret al calității; la nivelul însăși al semnului, într-o apropiere plină de strictețe, lăsând în urmă — la ani-lumină distanță, așa spune — orice Japonie de romanțări factice, din spațiul Pierre Loti.

Creativitate și rigoare — e, într-un fel, însăși emblema acestei publicații, care, de-a lungul existenței ei de pînă acum, — a celor peste 23.000 de pagini —, a dovedit capacitatea unei dinamice inserții în circuitul cel mai elevat și autentic al culturii contemporane. Acest laborios efort, al unei restrinse echipe — restrînsă, însă admirabil entuziastă și unită —, a încercat să propună cititorului nu o amorsă hibridă de probleme, ci un context de experiențe și de informații structurate, convergente: o cultură trăită, în sensul activ și nobil, în bogăția unor confruntări adevărate; la alitudinea unui anume scrupul informativ și a unei voințe de sinteză. Altfel, deci, decât un simplu bun de consum, pe care-l înghiți, aton și mecanic, ca pe un chewing-gum intelectual.

«Avem încredere în cititorul nostru», spunea, într-un editorial, regretatul Marcel Bresleșu, inițial redactor-șef al revistei «Secolul 20». O încredere pe care cititorul ne-a întors-o cu prisosință, chiar și atunci cînd se găsea în fața unor numere ce i s-ar fi putut părea mai rebarbativ teoretice. Avem încredere în deschiderea lui către idei și în matura lui curiozitate.

Punți aruncate deseori între domenii, neașteptate întîlniri interdisciplinare, un «decupaj» al problemelor care multiplică punctele de convergență, evitînd, nu odată, linearitatea tratării tradiționale «literare», — toate acestea dealtmînter sînt pledoarii pentru un mod contemporan de lectură. Și nu-i un paradox fără miez acela enunțat de Bourges, cînd socotește că «o literatură diferă de o alta mai puțin prin text decît prin felul în care e citită».

Un fel de o cîntă literatură în ansamblul ei; pentru că nu există nici o funcție incompatibilă între universal și național. Acesta a fost, dealtmînter, un destin adînc al culturii românești, — pe care ne place să-l evocăm în acest număr: destinul de a integra organic, salutar, marile valori universale. «Nu noi sîntem partizanii izolării», ne amintea nu demult, într-o întîlnire cu intelectualii, secretarul general al Partidului Comunist Român. Tocmai pentru că acum, sub semnul socialismului, țara noastră se simte în stare să angajeze un amplu dialog, leal și grav, cu lumea întreagă.

DAN HĂULICĂ



în conștiința lumii

Mi-a făcut plăcere să aflu că zilele acestei reviste Secolul 20 împlinesc zece ani de existență. Pentru o revistă obișnuită, în vremurile noastre mereu în schimbare, un deceniu de apariție este mult. Pentru o revistă cu profilul Secolului 20 este și mai mult.

Acum zece ani orizonturile noastre, ale scriitorilor români, erau destul de modeste. Posibilitățile editurilor, chiar ale celor de specialitate, erau reduse. Cititorii noștri ne trimiteau scrisori peste scrisori în care ne arătau că dorec să ardoare să știe mai în amănunt ce se petrece cu literatura nouă care se creează în țările socialiste și, în același timp, să poată fi ținută în curent și cu dezvoltarea literaturii din țările nesocialiste. Izolarea nu era bună. Și nu era bună nici puținătatea mijloacelor de informare și cunoaștere. Revistele *Viața Românească*, *Gazeta literară*, *Lucrările* și celelalte publicații din provincie editate de Uniunea Scriitorilor

sau de organele locale de conducere nu se aflau în măsură să facă față situației, sarcina lor principală fiind aceea de a publica literatură românească, de a descoperi noi talente și a le ajuta să crească. S-a pus atunci, cu stăruință, de către un grup de scriitori, problema întemeierii unei reviste lunare care să publice în paginile ei traduceri din literatura contemporană universală și care să dezbată cu îndrăzneală arta nouă, ideile noi care apar și care frământă profund pe creatorii de bunuri spirituale din toate țările lumii.

După discuții îndelungi, Conducerea Uniunii Scriitorilor a luat hotărârea ca revista să fie numită *Secolul 20* și să apară odată pe lună. S-a stabilit linia ei directoare, s-a fixat formatul și numărul paginilor, s-a alcătuit o redacție competentă și după un oarecare timp de pregătire, primul număr din *Secolul 20* se găsea în librării și la chioșcuri. Succesul a întrecut cu mult așteptările. Revista ne-a cucerit pe toți, atât prin conținutul ei, într-adevăr nou și interesant cât și prin superioara ei înfățișare grafică. Colectivul redacțional, alcătuit din puțini oameni, a făcut, în acești zece ani, adevărate minuni. Ochii redactorilor au privit departe și adînc. Cred că n-a existat scriitor important pe plan mondial, care să fi adus ceva nou și vrednic de atenție în literatura lumii de care *Secolul 20* să nu se fi ocupat, pe care *Secolul 20* să nu ni-l fi prezentat măcar sumar.

Revista aceasta, a noastră, care are acum vîrsta de zece ani, nu s-a preocupat însă numai de literatură. În paginile ei s-au desbătut toate artele, — inclusiv arhitectura.

Serviciile aduse literaturii noastre și tuturor celorlalte arte de *Secolul 20* sînt imense. Uneori cînd răsfoiesc *Secolul 20* mi se pare că mă găsesc într-o încăpere din care, pe ferestrele larg deschise, privesc spre toate orizonturile, la cele mai mari depărtări. Iată de ce urez acestei reviste mulți, cît mai mulți ani de existență, iată de ce felicit redacția și-i urez și ei, mulți ani de viață și de succese.

ZAHARIA STANCU

Zaharia Stancu

Au trecut prin paginile revistei «*Secolul 20*» numeroși scriitori italieni contemporani. Dar ea a cuprins nume din toate literaturile moderne. O felicit pentru universalitatea ei activă. Cu prilejul împlinirii unui deceniu de apariție, îi doresc un bun și tot așa de rodnic viitor.

EUGENIO MONTALE

Revista «*Secolul 20*» îndeplinește o misiune nobilă și importantă nu numai în cadrul culturii românești, dar și în domeniul relațiilor culturale internaționale. Cunoașterea reciprocă a literaturilor contribuie la cunoașterea reciprocă a popoarelor, la înțelegerea lor reciprocă. Transmisiv revistei sincerele mele felicitări cu ocazia jubileului său și îi doresc și în viitor numeroase succese.

WILEM ZAVADA



Desen omagial de RAFAEL ALBERTI și MARIA TERESA LEON

Ne reviste Secolul XX del primo numero, che mi fu subito inviata da
Breslau, il quale ebbe l'amabilità di dirmi che la mia rivis-
ta voleva essere una "compagnia di banco" della mia rivista, L'Europe-
an letteraria. Dopo cinque anni, però, la mia rivista ha condotto il
suo corso, mentre Secolul XX prosegue ininterrotta il suo cammino, di
tappa in tappa sempre più operosa e meritoria.

Avevo rivisitato Breslau, l'ultima volta, a Belgrado, nel 1965, in oc-
casione della Tavola Rotonda delle riviste letterarie europee da me
ideata e promossa dalla Comunità Europea degli Scrittori: e furono in
molti, allora, i colleghi che pubblicamente resero omaggio a Secolul XX,
che celebrava i primi cinque anni. Oggi, sotto la stimolata febrilità
intellettuale ed artistica di Dan Hăulică, Secolul XX celebra i dieci
anni, con radioposti successivi; e sono lieto di riconoscere, da parte mia,
che soprattutto per certi suoi "numeri speciali", dedicati a Proust, a
Joyce, a Svevo, a Montale, a Kafka, a Ungaretti, alla civiltà mediterranea,
e per la loro esatta valutazione della letteratura romana, questa viva, inec-
citata, organica rivista moderna romana può essere salutata tra le maggiori
riviste europee ed internazionali. L'ell'area del Secolul XX inoltre,
Secolul XX è una delle rare riviste "aperte", senza malvoli e con fiducia,
all'intero dramma dell'umanità contemporanea.

società e della

Giancarlo Vigorelli

Adresez cele mai prietenești urări și felicitări revistei «Secolul 20»
cu prilejul aniversării a zece ani dela apariția sa. Noi, scriitorii sovietici,
prețuim foarte mult munca pe care această revistă o depune pentru
a înlesni cititorului român cunoașterea fenomenului literar sovietic de
astăzi ca și din trecut.

Prietenia presupune cunoaștere reciprocă, înțelegere reciprocă. Cu-
noașterea și înțelegerea reciprocă se află la temelia tuturor relațiilor
noastre, inclusiv relațiile între scriitori. Revista «Secolul 20» luptă
pentru realizarea acestei cauze nobile și eu îi urez din toată inima succes
în activitatea sa viitoare. În ce mă privește, mă socotesc un vechi colabo-
rator al «Secolului 20» și voi fi bucuros și pe viitor să-mi văd scri-
erile publicate în paginile revistei.

KONSTANTIN SIMONOV

Am urmărit Secolul 20 încă de la primul număr, care mi-a fost trimis
imediat de Breslau; tot Breslau a avut amabilitatea să-mi spună că
revista condusă de el voia să fie o «colegă de bancă» a revistei mele,
L'Europea letteraria. După cinci ani, însă, revista mea și-a împlinit ciclul,
în timp ce Secolul 20 își urmează nestinjenit drumul, din etapă în etapă,
tot mai fecund și mai meritoriu.

L-am revăzut pe Breslau, ultima dată, la Belgrad, în 1965, cu pri-
lejul mesei rotunde a revistelor literare europene, concepută de mine
și promovată de Comunitatea Europeană a Scriitorilor: numeroși au
fost atunci colegii care au dus un omagiu public Secolului 20, ce-și
sărbătorea primei cinci ani de viață. Astăzi, sub stimulatoarea fervoare
intellectuală și artistică a lui Dan Hăulică, Secolul 20 își aniversează cei
zece ani de apariție, cu înmulțite succese; sînt bucuros să recunosc,
în ceea ce mă privește, că mai ales datorită anumitor «numere speciale»,
dedicate lui Proust, lui Joyce, lui Svevo, lui Montale, lui Kafka, lui Un-
garotti, civilizației mediteraneene, ca și sporitei valorificări a literaturii
române, această vie, angajată și organică revistă modernă românească
poate fi salutată printre cele mai importante reviste europene și inter-
naționale. Pe deasupra, Secolul 20 e una din rarele reviste «deschise»,
fără echivocuri și cu încredere, spre întreaga dramă a societății și a cul-
turii europene.

GIANCARLO VIGORELLI

În ziua de 12 iulie 1854, Lev Nikolaevici Tolstoi, care se afla pe atunci la București, notase în jurnalul său de însemnări cu privire la poporul român: « Soarta acestui popor este poetică dar tristă ». Pe atunci Tolstoi locuia la București iar pe teritoriul României se desfășura încă un război din cele numeroase câte au trecut peste pământul acestei țări.

Printre numeroasele popoare pe care istoria le-a amestecat și le-a fărâșit pe ruinele imperiului roman, România a păstrat poate cel mai bine în limbă trasăturile latinei antice. În România s-au înrucișat civilizațiile orientului elinizat și ale apusului romanizat.

Secolul XX este un secol de succes pentru poporul român. Pe temelii vechi s-a zidit o cultură nouă, arhitectură, cinematografie, literatură, impregnate de un spirit original și totodată de o deschidere universală spre întreaga omenire. Orice popor are o epocă de înflorire. Am impresia că astăzi vechiul popor român cunoaște o epocă de înflorire.

Tolstoi a descris nu o dată în operele sale zorile dimineții și razele soarelui care vin să înlocuiască lumina lunii.

Transmițând salutul meu revistei « Secolul 20 » salut în același timp și dimineața unei noi culturi viguroase.

VIKTOR SKLOVSKI

Am călătorit de mai multe ori în România, înainte de război, și, fără să mă las aici în voia pitorescului facil al amintirilor turistice, sînt fericit să spun că rar am văzut chipuri atît de frumoase și atît de mîndre ca acolo, chipuri al căror contur să se acorde într-un mod magnific cu desenul unui peisaj care mă încînta prin toate aspectele sale. Astfel, faptul că anumite scrieri ale mele au fost traduse și publicate în limba română, m-a bucurat și m-a făcut să resimt o plăcută căldură cordială. Ca și o strîngere de mînă din partea unui vechi prieten regăsit după o despărțire. Și vreau să-mi exprim recunoștința față de revista Secolul 20 pentru că a făcut să-mi apară cuvintele în fața ochilor unor chipuri noi, la fel de frumoase, la fel de mîndre, desigur, ca și cele de care îmi amintesc. De-aș fi putut și eu, la fel, să le fi dăruit puțină bucurie!

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

RENDRE GRACE A LA ROUMANIE

J'ai fait plusieurs voyages en Roumanie, avant la guerre, et, sans me laisser aller ici au pittoresque facile des souvenirs touristiques, je suis heureux de dire que j'ai vraiment vu des visages aussi beaux et aussi fiers que là, des visages au dessin magnifique - ment accordés avec celui d'un paysage dont tous les aspects m'enchantèrent. Ainsi, le fait que certains de mes écrits ~~avaient~~^{aient} été traduits et publiés en langue roumaine m'a donné de la joie et m'a fait ressentir une agréable chaleur cordiale. Comme une poignée de main d'un vieil ami retrouvé après une séparation. Et je veux dire ma reconnaissance à la revue Secolul 20 pour avoir fait paraître mes mots devant les yeux de visages nouveaux, aussi beaux, aussi fiers, certes, que ceux dont je me souviens. Puisse-je leur avoir donné un peu de joie moi aussi!

André Pieyre de Mandiargues

Revistei «Secolul 20», care împlinește primii săi zece ani de activitate, îi trimit un salut fratern și cordial, cu urarea de a-și continua și da-și dezvoltă acțiunea în sprijinul unei arte realiste, umane, comunicative.

Doresc ca, prin revista «Secolul 20», să adresez un salut și urări de bine artiștilor din Republica Socialistă a României.
Roma, 31 martie 1971

RENATO GUTTUSO

MARCA DEL GELLO E
ROMA

Altra rivista "Secolul 20" che compie
sui primi dieci anni di attività,
invio un fraterno e cordiale saluto
con l'augurio di continuare e sviluppare
la sua azione e sostegno di un'arte
realistica, umana, comunicativa -

Desidero, attraverso la rivista "Secolul 20",
inviare un saluto e un augurio agli
artisti della Repubblica Socialista di Romania.

Renato Guttuso

Roma 31 - marzo - 1971

Napoli - 4 Aprile 71

A "Secolul", che tra poco compie
i dieci anni di attività, invio
i miei complimenti per le loro
re scelte finora e gli auguri
feracioli per tanti e tanti anni di
vita gloriosa e utile

A tutti i miei lettori, un saluto
affettuoso

Eduardo de Filippo

«Secolului», care în curînd împlinește zece ani de activitate, îi trimit
complimentele mele pentru munca desfășurată pînă acum și urările cele
mai fierbinți de lungă viață glorioasă și utilă.

Cititorilor săi, un salut afectuos.

Napoli, 4 aprilie 1971

EDUARDO DE FILIPPO

În Spania urmărim cu atenție strălucita operă de cultură realizată de revista *Secolul 20*. Prin intermediul unor asemenea publicații sperăm să putem lărgi relațiile intelectuale dintre țările noastre, pe cât de departe geografic, pe atât de unite prin înrudirea de limbă.

Madrid 20 martie 1971

DÁMASO ALONSO



En España seguimos con atención la magnífica labor cultural realizada por la revista Secolul 20. Deseariamos que, por medio de publicaciones así, aumenten las relaciones intelectuales entre estos dos países, tan alejados por la geografía, pero como unidos por la hermandad de la lengua.

Madrid 20 de Marzo 1971

Damaso Alonso

Publicațiile, ca și oamenii, sînt supuse acțiunii timpului, așadar neprevăzutului. Nu se poate profetiza unei reviste, la nașterea ei, o viață mai scurtă sau mai lungă. Unele reviste mor, altele nascute, altele își ating cu bine vîrsta matură, puține îmbătrînesc frumos. *Secolul 20*, ajuns acum la o sută douăzeci de numere, atinge cu vigoare entuziastă o vîrstă,

desigur că nu prea mare, dar destulă ca să poată înfrunța cititorului o arie largă de activitate îndeplinită și care permite aprecieri sigure. Acestea sînt excelente. Revista împlinește cele cîteva condiții absolut necesare pentru ca o publicație de literatură generală să stîrnească interes, în deosebi informația, varietatea și stilul îngrijit. După cum se vede din numele pe care-l poartă, *Secolul 20* este consacrat în primul rînd literaturii contemporane, literaturii de azi și de ieri, înțelegînd prin acest ieri, dacă urmăim cu strictețe indicația titlului, timpul cu începere de la 1900. Redacția se conformează, în general, acestei indicații și chiar, în chip abil și priceput, considerînd, cum este și adevărat, că drumul literaturii este acela al unei construcții în continuare, ea își menajează ocazii de privire, uneori prelungi, în trecut, folosindu-se fie de date comemorative, fie de apariția vreunei traduceri remarcabile; și ar fi bine ca și de-acum înainte asemenea priviri să nu fie prea rare. Aceasta cu altul mai mult cu cît în subtitlul ei publicația este caracterizată drept « revistă de literatură universală »; așadar ea este înclinată și către comparatism, care nu se poate face cu amplexare și cu folos decît numai cu trecerea peste limitele stricte ale actualității. Varietatea revistei este asigurată de numărul mare și mereu înnoit al rubricilor, evitîndu-se astfel monotonia, cu păstrarea cîtorva sectoare fixe: cronică traducerilor, din cînd în cînd cîte o corespondență din străinătate, însă, uneori, și cu regretabil de puține recenzii. Revista cuprinde, într-o mare parte a ei, număr după număr, traduceri din literatura străină, în deosebi, dar nu chiar exclusiv, din cea contemporană sau, în orice caz, a secolului nostru. Să vorbești despre stilul revistei înseamnă să apreciezi calitatea bună a traducerilor în românește și să te convingi că în acest domeniu s-a lucrat în ultimii ani, la noi, bine și cu temelii. În ce privește traducerile din românește în vreo limbă străină oarecare, fără să trecem cu vederea ce s-a făcut bine (și aici ar fi destule exemple de dat) trebuie spus că mai sînt încă lucruri de făcut, în deosebi în ce privește buna calitate literară, absentă uneori chiar cînd fidelitatea literală este satisfăcută. Mă grăbesc să spun că observația aceasta e de ordin general și nu numai cu privire la traducerile din românește publicate în *Secolul 20*, dintre care nu puține sînt merituose. Strictețea aprecierii însă trebuie aplicată și aici ca și în toate celelalte cazuri.

Cu însușirile sale foarte bune, *Secolul 20* își poate sărbători cu satisfacție rotundul număr la care a ajuns, și poate să meargă mai departe cu încredere, avînt însă mereu grijă să nu-și îngusteze prea mult limitele, nici în spațiu, nici în timp.

AL. PHILIPIDE

De multe ori se întâmplă ca acțiunea și personajele unei cărți odinioară importante pentru spiritul vremii și înscrise cu acest atribut de permanență în istoria « literaturii universale », să apară unui cititor de astăzi extrem de actuale, dar într-un sens contrar celui căruia pe vremuri îi datoraseră lunga lor celebritate. Să luăm de pildă parabola evanghelică a Întoarcerii Fiului Risipitor și comparînd-o cu tratatul lui André Gide *Le Retour de l'enfant prodigue*, vom constata, de acord cu autorul, că deși recompensată cu cel mai gras vițel, reîntoarcerea omului modern din aventură cutezătoare a lui expediții exorbitante, în incinta confortabilă și meschină a ogrăzii paterne, echivalează cu o dezertare de la căutarea omenească a Noului, cu o dezolantă înfrîngere a spiritului liber. Reluînd după numai trei ani însăși ideea lui Gide, în *Caietele lui Malte Laurids Brigge*, poetul german o situase orgolios într-o neverosimilă « legendă a celui care nu vrea să fie iubit » nici chiar de bunul Dumnezeu. Tot astfel, între Attila, eroul sîngeros din *Edda* nordică perpetuat în memoria europeană timpurie ca « flagellum Dei » și personajul aproape simpatice al trilogiei dramatice a Nibelungilor lui Hebbel și-al trilogiei epice neterminate a lui Arany din secolul trecut, saltul logic și psihologic se produce exact deandoselea, fără ca spiritul nostru dialectic să se declare frustrat, fiindcă, mai ales în literatură, ne-am deprins să tolerăm nu numai capriciul, dar și absurdul, pînă la proba contrarie. Libertatea cugetului a devenit, după revoluția franceză, o instituție, dar iată că însăși ideea de « cuget » și de « libertate » evoluează cu timpul, căci pe de-altă parte, se constată că instituționalizarea noțiunilor (inclusiv aceea de « literatură universală ») și deseori chiar instituțiile tradiționale înscăinate cu dirijarea vieții cultural-artistice, nu mai inspiră publicului de azi neîțărîmura-i elavie de altădată și că el pretinde tot mai mult înnoirea sau schimbarea lor, pe măsura ivirii unor forme noi în schimbările interculturale și internaționale. Artele și cultura nu există în abstract; în ansamblu ca și în particular ele exprimă un mod de angajare a omului în umanitate și reflectă satisfacțiile și neliniștile acestei modificări de opțiune specifică dezvoltării și revoluției și caracteristică nouătății.

De aceea, ca membru fondator al redacției noii reviste de literatură « Secolul 20 », îi felicit, sincer și fierbinte, pe cei care, de-a lungul acestui din urmă lung deceniu, i-au perpetuat mai înfîi noutatea.

MIHNEA GHEORGHIU

Simpla comparare a aniversării de astăzi a revistei « Secolul 20 » cu sărbătorește un deceniu de existență, cu zborul rapid al timpului rapid în epoca noastră, mă duce la o serie de previziuni. Așa de pildă, aniversări similare într-un viitor nu chiar atât de îndepărtat, marcînd împărțirea sau încincirea vârstei de astăzi vor atrage în mod obligatoriu schimbarea denumirii revistei. E neîndoielnic de asemenea că acest lucru se va repeta inevitabil la fiecare sută de ani. Și deși de fiecare dată aniversarea va fi inevitabil legată de cheltuieli suplimentare pentru bănci, tipografie etc. doresc din toată inima scumpului nostru jubilar să sărbătorească cît mai multe aniversări de acest fel, în belșug și bucurii.

LEONID LEONOV

Revista « Secolul 20 » a adus o contribuție importantă la cunoașterea literaturii sovietice și a literaturii ruse clasice de către cititorii români. Urez și pe viitor revistei noi succese în acest domeniu. Urez deasemenea revistei « Secolul 20 » ca și pe viitor în paginile ei să-și afle prezența largă, plină, literaturile socialiste în toată bogăția lor.

TAMARA MOTILIOVA

« Secolul 20 » aparține acelor reviste cărora în zilele noastre, după părerea mea, le revine un loc deosebit de important. Reviste ca « Secolul 20 » contribuie în mod eficient și practic la realizarea unui schimb viu, organic între literaturile pătrunse de spiritul realismului. Felicit revista cu prilejul jubileului său și-i doresc din toată inima succese în viitor în nobila sa activitate, care urmărește cunoașterea reciprocă a literaturilor progresiste din lumea întreagă și de întărire a relațiilor frățesti între scriitorii din țările socialiste.

VITALI OZEROV

Adresez cele mai sincere urări și felicitări revistei « Secolul 20 ». Sînt recunoscător revistei pentru că a fost prima care a făcut cunoscute scrierile mele publicului cititor din România, dar mai ales îi sînt recunoscător pentru atenția și dragostea pe care o arată față de întreaga

literatură și artă rusă din ultimele șapte decenii, pentru literatura și arta rusă din secolul XX. Și dacă mi-a făcut nespuse plăcere să văd aparînd în paginile revistei în limba română nuvela mea «Supranormativa», bucuria mi-a fost mult sporită de faptul că m-am văzut în vecinătatea lui Andrei Belli și al Petersburgului său.

Urez revistei să-și păstreze numele și tinerețea și în veacul XXI și în cele ce vor veni. Resursele spirituale ale veacului nostru sînt suficiente pentru multe Secole în viitor.

VASILI AXIONOV

GIORGIO DI QUESTI ANNI I

«Giorgio»
Le mendo che "Secolul 20" compie i dieci anni di vita mi riempie di soddisfazione. L'opera svolta fin qui è stata grandemente meritoria; le sue informazioni, le analisi critiche, le presentazioni di meriti e di opere hanno aiutato il mondo della cultura europea a conoscere meglio e a promuovere quelle scritte e «nel confronto delle idee che sta alla base della vita intellettuale. In questi tempi e promettente circostanze non ho che da rivolgere un augurio: che "Secolul 20" continui a far conoscere al resto dell'Europa la cultura romana e ci renevi le buone e vive culture europee; e che la sua vita continui sempre più prospera non solo per altri dieci anni ma, secondo un tradizionale augurio italiano, per "cento e di questi anni!"

Roma, 4 Aprile 1971 -

Diego Fabbrì
DIEGO FABBRÌ

O sută de asemenea ani !

Știrea că «Secolul 20» împlinește zece ani de viață mă umple de satisfacție. Opera desfășurată pînă acum a fost deosebit de meritorie : informațiile, analizele sale critice, prezentarea de scriitori și de opere au ajutat lumea culturii europene să se cunoască mai bine și să promoveze acel schimb și acea confruntare a ideilor care stau la baza vieții intelectuale. În această frumoasă și promițătoare împrejurare n-am de făcut

decît o urare : ca «Secolul 20» să îndeplinească în continuare cunoașterea literaturii române în restul Europei și în România a culturii europene bune și vii ; și ca viața revistei să continue tot mai prosperă, nu numai încă alți zece ani ci, după o tradițională urare italiană, «o sută de asemenea ani !»

Roma, 4 aprilie 1971

DIEGO FABBRÌ

Fericit titlu, frumoasă revistă, mi-am spus în urmă cu ani cînd am văzut primul exemplar. Cineva plin de gust alesese formatul de buzunar, litera elegantă și chiar hîrtia albă, cu puful ei secret aducînd a omăt. Era cu adevărat o publicație nouă în marasmul cernelii de atunci, cînd de la titlu, la știri, gazetele semănau ca două picături de apă. Aceași tipografie, aceleași texte, parcă aceiași redactori.

Iată deci că se putea, apăruse *Secolul 20* ! O revistă modernă, o revistă care-și propunea să deschidă ferestrele cam înțepenite ale culturii noastre către alte orizonturi. Operația firească de a afla ce se întimplă și la alții se desfășură de atunci încolo fără mari conturbări și cu frumoase rezultate. În multe luni de muncă, suplinind absențe mai vechi, aveam să știm ce distanțe estetice străbătuse mintea omenească, ba chiar în știință și filozofie, discipline pline de lux pentru unii.

Ce să spun la o asemenea ocazie solemnă; că totul este foarte bun și foarte bine făcut; că redactorii *Secolului 20* au reușit să impună publicația lor chiar în locurile cele mai pretențioase; că mie mi se pare că în cele 200 de pagini publicate lunar, cultura lumii întregi are un lăcaș de prestigiu. Nu e o îngîmfare goală, este un adevăr simplu. Îmi trec prin mînă și alte publicații de aiurea și nu aș spune că *Secolul* nostru nu ar mai avea ce să învețe de la ele, dar sincer să fiu, și ele, aceste publicații străine, ar putea să copieze cîte ceva de la ai noștri...

Este o revistă frumoasă, informată, o revistă cu o grafică excelentă. Ce aș mai recomanda în asemenea diipe? Viață lungă, aceeași grijă față de materialele publicate, prosperitate în sens de hîrtie mai multă, o sticlă de șampanie...

EUGEN BARBU

Cele mai bune gânduri și feliicitări revistei «Secolul 20» cu prilejul împlinirii a zece ani de la apariție!

Urez publicației dumneavoastră să răspundă întotdeauna opere majore, potrivite cu spiritul și inima marelui popor român.

Îmi amintesc cu plăcere de fericitele momente petrecute de mine la dumneavoastră în București, în mai 1969... Păstrez multă recunoștință tuturor persoanelor care prin firea lor, atât de deschisă și agreabilă, au făcut din popasul meu bucureștean o reconfortare și desfătare de neuitat.

Profit de acest mesaj ca să transmit multe amintiri de bine scriitorilor Eugen Ibeleanu și Virgil Teodorescu.

... Port necontenit în gîndul meu România și București, toate persoanele pe care am avut fericirea să le întîlnesc în țara dumneavoastră, și sper din toată inima să vă pot vizita din nou curînd, poate chiar spre sfîrșitul anului acestuia.

Pînă atunci, încă o dată: bravo, și ani mulți de rodnicie literară!

P.S. Chiar dacă ceea ce scrieți și publicați nu e întotdeauna literatură mare, să nu descurajăm: cred că trebuie să fim mulțumiți că o scriere este ceea ce este; consider că atunci cînd un scriitor, măcar o dată în viață, compune o năvel, un poem, un eseu, un roman, sau o piesă bună, aceasta reprezintă deja foarte mult; desigur, două realizări ar fi mult mai bine, iar trei ar însemna de fapt o glorie extraordinară. Cred, în deplină sinceritate, că orice scriere este mare prin simplul fapt că cineva și-a dat silința și osteneala... iar dacă o scriere reușește să mă facă să surd, eu unul devin prietenul acelei scrieri și al celui scriitor pe totdeauna. Personal, atunci cînd spun «mare» înțeleg anumite calități de spirit și omenie mai curînd decît trăsături angelice sau diavolești, furiunde și violente, de nebulie și stridentă.

Paris, joi 25 februarie, 1971.

Al dumneavoastră sincer,

WILLIAM SAROYAN

Trimit cu multă plăcere un salut revistei «Secolul 20», care a avut amabilitate să-mi publice un reportaj în timpul șederii mele la București. Apreciez revista «Secolul 20» ca pe o publicație de înalt nivel, comparabilă cu cele mai bune reviste de acest gen din lume.

ERNESTO SÁBATO

E. Sabato

La revue Secolul 20 m'a fait l'honneur de publier de mes textes. J'ai ~~été~~ ^{été} ~~très~~ ^{très} ~~heureux~~ ^{heureux} de ces ~~minors~~ ^{minors}. Certains des ~~minors~~ ^{minors} que j'ai décrits dans L'écriture des Pierres y ont été reproduits en couleurs avec une belle exactitude. C'est lui dire la reconnaissance que je lui dois personnellement. Mais, surtout, elle ne fait regretter de ne pas lire le romain. Par l'excellence de sa présentation, la variété de ses ~~connaissances~~ ^{connaissances}, sa haute tenue littéraire, l'honneur d'équilibre qu'elle entretient entre les recherches les ~~plus~~ ^{plus} ~~connaissances~~ ^{connaissances} et les ~~hardies~~ ^{hardies} ~~connaissances~~ ^{connaissances} (je pour tout de même comprendre les titres et ~~appeler~~ ^{appeler} ~~les auteurs~~ ^{les auteurs}), elle est un instrument de culture humaine, comme il en existe peu en Europe, même dans le monde. À l'occasion de son 10ème anniversaire, je tiens à féliciter ses dirigeants pour leur initiative et leur réussite. Je leur exprime également les vœux fervents que je forme pour la prospérité éditoriale et le développement attendu d'une publication qui remplisse sa mission avec une conscience ~~absolue~~ ^{absolue} de ses responsabilités.

R. Caillois

Secolul 20 m-a onorat publicînd cîteva din textele mele. Prin mîini mi-au trecut vreo zece numere ale acestei reviste. Minerale descrise de mine în L'écriture des Pierres au apărut, reproduse în paginile ei, în culori de o frumoasă acuratețe. Spunînd acestea am așadar de mărturisit recunoștința pe care personal o port acestei publicații. Apoi, și mai ales, trebuie să-mi exprim în fața ei regretul de a nu ști românește. Prin excelența calitate a prezentării, prin varietatea tematică, prin înalta sa înaltă literară, ca și prin fericita cumpănă pe care stie s-o mențină între o cercetare din cele mai prudente și o rodnicie din cele mai îndrăznețe (de bună seamă, titlurile și numele scriitorilor nu îmi pot fi necunoscute) — Socolul 20 rămîne un instrument de cultură umanistă așa cum nu există, în Europa și pe glob, decît puține. Cu prilejul împlinirii a zece ani de apariție, doresc să felicit conducerea revistei pentru inițiativele și pentru izbînzile ei. Îmi exprim totodată urările mele cele mai călduroase pentru prosperitatea și mersul înainte al acestei publicații care-și îndeplinește vocația cu o atât de înaltă conștiință a responsabilităților ei.

ROGER CAILLOIS

A zecea aniversare a revistei «Secolul 20» e o dată în istoria literelor europene. Datorită acestei reviste — al cărei titlu este cel mai bun program al său — extraordinara vitalitate a literaturii române de azi s-a manifestat paralel cu ospitalitatea din ce în ce mai largă acordată de inteligența română aporiturilor străinătății. Pentru această ospitalitate îi sintem recunoscători și ne place să recunoaștem în ea unul din aspectele geniului românesc. «Secolul 20» se află în serviciul geniului românesc în ce are mai universal: audiența revistei, altă în țara unde apare, cât și în afara hotarelor sale, atestă vocația unui popor și a unei culturi mai aproape decât altele de inima francezilor.

PIERRE EMMANUEL

În adevăr am fost foarte fericit că ați publicat în revista «Secolul 20» interviul pe care l-am dat în august 1968.

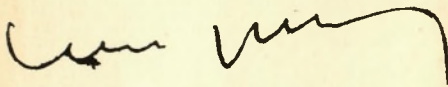
Era foarte interesant pentru mine să exprim unele din ideile mele privind problema editurilor în general, și să constat interesul pe care numeroase persoane pe care le-am întâlnit în România îl poartă literaturii franceze.

Am putut constata că literatura franceză e cunoscută la dumneavoastră prin operele ei de mare valoare.

Sînt foarte fericit să constat că unii din scriitorii care au colaborat la revista dumneavoastră, sînt publicați și în editurile noastre și știți prea bine cit mi se pare de indispensabil ca literatura să depășească frontierele.

Primiți asigurarea sentimentelor mele cele mai bune.

CLAUDE GALLIMARD



Această revistă mărturisește, în toate paginile sale, extraordinara putere de receptivitate a geniului românesc. Lumea se recunoaște în ea, în aproape infinita ei diversitate.

Asta am simțit răsfoind paginile magnificelor numere din revista «Secolul 20».

JACQUES MADAULE

A' Secolul 20

Je vous adresse au sein de l'an neuf mon salut
très amical. Je souhaite à Secolul 20 de poursuivre
son chemin pour le plaisir et l'enrichissement du
lecteur.

Je crois qu'une revue littéraire est un instrument
primordial du mouvement culturel nécessaire
aujourd'hui dans ce monde de fièvre et de sang.
Puis qu'elle est le laboratoire d'expérimentation
de la création et de la lecture. Le poète y essaie
ses ailes, le lecteur aussi. Le romancier y tente
un commencement de son œuvre. Le lecteur aussi.
Il y apprend à être lecteur c'est à dire créateur
tandis que le créateur y apprend les chemins et
les visages de l'altérité.

Cela ne vaut pas seulement pour un pays. Le seul
public romain n'est pas représenté par Secolul 20
ses revues sont des lieux d'échange international.
L'esprit de Caragiale y souffle avec celui de
Molire ou d'Iliard.

Europe souffre et le secolul 20 souffre. Elle
s'augmente de votre augmentation. Ces revues
sont les dispatchers subtils et puissants de
la rencontre et de la création universelle. Elles
sont ces machines humaines de science-fiction
où se retrouvent le passé et le futur, le
présent et le possible, le songe et le titan.
Salut donc à Secolul 20 et à son temps
durable, du commencement du rêve à la poursuite
du rêve. Je parle du rêve réel où le poète précède
le savant humain, l'homme.

Paris 1971

Pierre Gamarra

În pragul acestei aniversări, primiți din inimă salutul meu prietenesc. Urez Secolului 20 să meargă mai departe pe același drum spre desfătarea și înzestrarea sufletească a cititorilor săi.

Cred că o revistă de literatură reprezintă astăzi un instrument primordial pentru mișcarea culturală, lucru atât de necesar în lumea de astăzi, cea frământată de violență și singe. În ea găsim laboratorul de experiență al creației și lecturii. Poetul și cititorul deopotrivă își încearcă aici aripile. Pentru romancier, un început de operă. Pentru cititor de asemeni. E locul unde acesta din urmă învață să citească în mod creator, în timp ce creatorul deprinde la rîndul său exercițiul feluritelor înfățișări ale altruismului.

Acestea toate sînt adevărate nu numai pentru o singură țară. Publicul românesc, de pildă, nu este singurul interesat de o revistă ca Secolul 20. O revistă e locul unor schimburi internaționale de valori. Spiritul unui Caragiale o poate însuși deopotrivă cu spiritul unui Molière sau Eluard. Europe suferă cînd Secolul 20 suferă. Zestrea unei reviste ca Europe crește atunci cînd crește zestrea unei reviste ca Secolul 20. Publicațiile noastre sînt ca niște dispeceri subtili și puternici ai întîlnirii și creației universale. Ele sînt mașini umane de science-fiction, locul unde trecutul își dă mîna cu viitorul, prezentul cu posibilul, visul cu bilanțul de realizări.

Salut, așadar, Secolului 20, și timpului său dăinuior, de la visul încropit către visul urmărit în faptă. Vorbesc despre visul real, cel în care poetul precede savantul din om, pe om.

Paris, 1971

PIERRE GAMARRA

În calitatea mea de președinte al Uniunii Scriitorilor Polonezi, în calitatea mea de redactor șef al revistei «Tworcost», în calitatea mea de prieten al literaturii române, salut din adîncul inimii revista Secolul 20, și îi doresc și pe viitor să-și continue cu succes activitatea nobilă care contribuie la apropierea dintre popoare, la popularizarea minunatelor tradiții umaniste, care au făcut gloria literaturii române în lumea întreagă.

JAROSLAW IWASZKIEWICZ

Deși cred că literatura nu poate schimba lumea, ea poate contribui la înțelegerea între oameni.

Sînt convins că revistele literare — așa cum este a dumneavoastră — constituie poduri ale acestei înțelegeri.

Pornind de la această convingere vă transmit în numele meu și al Uniunii Scriitorilor din Serbia, cele mai călduroase urări de succes cu prilejul împlinirii a zece ani de activitate a revistei dumneavoastră.

Președintele Uniunii Scriitorilor din Serbia,

Belgrad, 5 III 1971

RISTO TOSOVICI

Am o mare admirație pentru frumusețea acestei reviste, pentru cosmopolitismul ei modern și-a dat roadele sale demne de luat în seamă. «Secolul 20» este oglinda internațională a unei activități ce ne privește în mod particular. În paginile ei se întrevede istoria gândirii care stă la baza cunoașterii reciproce și a contactului direct între popoare. Glorioasa revistă română devine pe zi ce trece instrumentul cultural prin care înțelegem problemele noastre și le găsim o soluție. Ascultînd «vocele» «Secolului 20» mi se pare că asist la un concert de ramuri și frunze, ale cărui rădăcini umane trebuiesc căutate și aprofundate ca să dea roade și mai substanțiale. Rezultatul acestei munci uimitor de lungi devine acum evident. Iată de ce trebuie continuată nobila sarcină de înfrățire între scriitori și popoare, între literatură și știință, în viziunea inestografică a societății care întîmpină anul Două mii.

ELIO FILIPPO ACROCCA

Tra le pagine di Secolul 20
si sono dato appuntamento
tutti gli scrittori del mondo
Penso perciò che tutti gli
scrittori del mondo siano
lieti di festeggiare i dieci
anni di vita di questa
splendida rivista letteraria.
Auguri alle sue intelligenze
Auguri alle sue universalità
Aldo Nicola

În paginile «Secolului 20» și-au dat întâlnire toți scriitorii lumii. De aceea, mă gîndesc că toți scriitorii lumii sînt bucuroși să sărbătorească cei zece ani de viață ai acestei splendide reviste literare. Salut inteligența sa. Salut universalitatea sa.

Roma, aprilie '71

ALDO NICOLAJ

Cu prilejul aniversării a zece ani de existență a revistei «Secolul 20» — pe care o văd totdeauna cu plăcere — exprim conducerii și colaboratorilor întreaga mea simpatie față de puterea de angajare care străbate din orientarea ei.

Am avut onoarea să văd în această revistă reproduse versuri ale mele — fapt care mi-a făcut o mare plăcere — într-o limbă cu accentul deloc străin nouă și intereselor noastre cele mai vii.

VITTORIO SERENI

Activitatea revistei «Secolul 20» creează perspective care sporesc capacitatea acestei publicații din București de a exprima prezența românească în eforturile pe care le facem cu toții de a uni, pe fire diverse, colaborarea internațională și a exprima viziunea comună a scriitorilor asupra problemelor lumii actuale.

O asemenea acțiune merită interesul nostru cel mai atent. Îi exprim urările mele cele mai sincere de a duce mai departe, cu aceeași pasiune, munca ei.

MARIO LUZI

Cred într-o poezie care recuperează — într-o continuă dialectică — gesturile, faptele, convingerile, contradicțiile, pentru a se compune nu ca exemplu de produs finit și vulnerabil, ci ca un mod viu de stimulare continuă spre libertatea adevărului, în toate dimensiunile lui. În această acțiune, opera fiecăruia dintre noi, opera unor reviste ca *Secolul 20* va contribui la redobândirea demnității exercițiului poetic în societatea modernă, pentru că poezia să nu fie respinsă ca o grațioasă decorativă sau minoră.

ROBERTO SANESI

«Secolul 20» apare de zece ani. De vreo cinci ani încoace fac și eu ceva înrudit oarecum cu revista dumneavoastră. În vreme ce dumneavoastră înregistrați fenomenele literaturii universale ale acestui veac, eu înregistrez acele fenomene cultural-literare pe care le trăim zi de zi și despre care ne place să spunem că sînt «noi».

Probabil că problemele se pun în același fel și aici, la Viena, ca și la București. Relațiile cu problemele spiritului cer o mare doză de răbdare și sensibilitate. Dacă, pe de o parte, în domeniul artei nimic nu se poate realiza în pripă, pe de altă parte, nici evoluția nu cunoaște opriri. Este de altfel atât de frumos, emoționant chiar, să asieți, să contempli și să dai și o mînă de ajutor ca o lucrare literară să poată lua naștere.

Nu este deloc greu să-mi dau seama că «Secolul 20» este o revistă mult mai solicitată și mai necesară decît oricare din revistele noastre literare. Aceasta înseamnă, fără îndoială, că munca dumneavoastră este mult mai grea (fiind mai plină de responsabilitate). Răsfoiesc cu plăcere exemplarele revistei. Și uneori mi se pare chiar că înțeleg românește. Problemele sînt aceleași, întocmai ca și materialul despre care scriem și pe care lucrăm. Literatura — mă rog — nu trebuie să fie plicticoasă. Sînt convins că «Secolul 20» nu este numai o revistă bună, ci și una interesantă.

Zece ani de participare, de chibzuire, de ajutor dat pentru realizarea salturilor! Multe s-au fanat în acești ultimi zece ani, aici, la noi, în Austria. Dar la dumneavoastră, în România? Cine vrea, n-are decît să se grăbească în literatură. Adevărul însă vine încet, dar durează mult.

Dr. OTTO BREICHA

Critic de artă. Editor al revistei PROTOKOLLE

Permiteți-mi ca în numele Instituției mele și al meu personal să dau expresie celor mai cordiale felicitări cu prilejul aniversării celor zece ani de existență a merituoasei dumneavoastră reviste. Este pentru noi o deosebită bucurie cînd ne sosesc exemplarele atât de interesante și într-o atît de excepțională prezentare grafică. Dezbătînd și probleme de literatură străină, v-ați distîngat, ca medietori, merite cu adevărat de neprețuit.

Al dumneavoastră, cu cele mai cordiale dorinți de a înregistra și în viitorul apropiat, ca și în acela mai îndepărtat, roade bune,

Dr. WOLFGANG KRAUS

Directorul «Societății austriece pentru literatură»

Socot că «Secolul 20» este una dintre cele mai însemnate reviste literare europene. În însuși acest «europenism» îmi pare că stă pechea ei esențială. Este o revistă de vaste orizonturi și de înaltă ambiție,

a cărei realizare corespunde acestei ambiții. Exemplarele revistei, și mai cu seamă unele din numerele speciale — mă gândesc de exemplu la acela despre Claudel — merită să facă parte dintr-o antologie a gândirii și a poeziei secolului al XX-lea. Pe de altă parte, pentru Occident, revista este foarte prețioasă prin informațiile pe care le dă despre viața literară din România, și prin textele celor mai buni scriitori și poeți.

ANTOINE GOLÉA

ense que "Secolul XIX" est une des plus importantes revues littéraires européennes. C'est même dans son "européanisme" que me semble résider sa marque essentielle. C'est une revue de vastes horizons et de haute ambition, dont la réalisation correspond à cette ambition. Ses numéros, et surtout certains de ses numéros spéciaux — je pense par exemple à celui sur Claudel — méritent de faire partie d'une anthologie de la poésie et de la poésie du XIXème siècle. D'autre part, pour l'Occident, la revue est très précieuse par les informations qu'elle donne sur la vie littéraire en Roumanie, et par les textes des meilleurs écrivains et poètes roumains.

Apule

Mi se pare că revista «Secolul 20» are foarte puține reviste rivale în Europa, în ceea ce privește deschiderea generoasă față de literaturile străine, de care această revistă ne dă un exemplu care ar trebui să ne inspire și pe noi. Secolul mai are treizeci de ani de trăit. Mulți ani «Secolului 20».

MICHEL DEGUY

Nu există în Franța nici o adevărată revistă internațională. În mod fragmentar și cu totul empiric ne parvin informații despre literaturile străine. «Secolul 20» nu e numai o revistă «deschisă», ci și un pol de atracție. Oamenii care o animă iubesc într-adevăr literatura. Poezia este pentru ei altceva decât un simplu exercițiu literar, altceva decât produsul unui «spleen». Prin intermediul prietenilor mei Cotruș și Doinaș salut pe toți cei care fac din «Secolul 20» o revistă exemplară.

ROBERT MARTEAU

Ar fi de dorit ca revista «Secolul 20» să existe și în Franța, nu numai ca nivel al calității, al informării și al redactării, ci și ca putință de a stîrni interesul pentru artă și cultură al unui public francez tot atît de larg ca și acela care, din fericire, există în România.

JEAN CLAUDE RENARD

Mă bucur foarte mult că «Secolul 20» sărbătorește aniversarea a zece ani de existență. E minunat că secolul nostru are un flu atît de tînăr, atît de plin de viață, de dinamic. Felicit cu acest prilej redacția, pe cititorii români și literatura atît de strălucit reprezentată în paginile revistei, literatura din toate țările, literatura lumii secolului nostru. Doresc acestui vîlstar al secolului nostru să trăiască ani mulți, depășindu-și ca vîrstă părințele.

ANDREI VOZNESENSKI

Felicit din tot sufletul minunata dumneavoastră revistă, cu prilejul împlinirii a zece ani de existență. Îi doresc să meargă pe acest frumos drum tot așa mai departe, încă mulți, mulți ani.

Cu cele mai bune urări,

MIA PLIȘETKAIA

Apreciez mult efortul remarcabil făcut de revista *Secolul 20* pentru a stabili o comunitate de cercetări asupra artei contemporane. Îi doresc și ți prevăd un mare viitor.

GIULIO CARLO ARGAN

Mărturisesc sincer că mi-a fost dat să răfoiesc mai bine încîntătoare și înviorătoare dumneavoastră sărbătorită abia cu prilejul recentei mele vizite în frumoasa și luminoasa dumneavoastră metropolă. Mi-a ajuns însă și atît ca să-mi pot da seama că revista «Secolul 20» este o revistă atrăgătoare, de o neobișnuită prospețime grafică, și bogat ilustrată. Iar textele publicate — pe unele le cunoscstam în original, altele le ghideam

după numele autorilor sau după titluri — demonstrează că ele împlinesc, din ce în ce mai mult și tot mai bine, cu un conținut actual, denumirea revistei dumneavoastră, care nu este doar o oglindă care reflectă, ci o oglindă care gândește pe baza unei concepții precise. Ea nu se mulțumește doar să informeze, ci clarifică fiecare problemă în parte din unghiul de vedere al unor personalități diferite, acest lucru fiind valabil în primul rând pentru numerele dumneavoastră tematice. Pe scurt, analiza lucrurilor în adâncime. Universalitatea dumneavoastră nu se confundă cu cochetăria de a fi la păde cu tot ce se petrece în lume. De altfel, în țara dumneavoastră nu s-a făcut asta niciodată: și chiar dacă până acum n-am izbutit, decît să «foilete» doar România, literatura și cultura ei, mi-a fost totuși cu neputință să nu constat că tradiția avangardei dumneavoastră este foarte vie, și că legătura ce vă unește organic de ea este din ce în ce mai puternică. Și acest lucru reiese cu claritate și din revista «Secolul 20», căreia îi urez ca și în viitoarele decenii să fie tot atît de tînără și de prosperă.

ADOLF KROUPA

Primul exemplar al revistei *Secolul 20* mi-a căzut în mînă aici, la Madrid, acum cîțiva ani. Am avut apoi ocazia să citesc și alte numere ale revistei. Mi-am putut da seama de orientarea ei generoasă și am rămas plăcut impresionat îndeosebi de numerele monografice dedicate unor scriitori sau unor aspecte majore ale literaturii universale.

În timpul ultimei mele vizite în România am cerut să merg la redacția revistei *Secolul 20*, unde am avut ocazia să fac un schimb de impresii extrem de util cu colectivul redacțional. Păstrez o amintire foarte plăcută despre acea întîlnire. *Secolul 20* constituie un vehicul indispensabil care leagă cultura universală cu cea românească, cu alte cuvinte îndeplinește perfect dubla misiune de în instrument de studiu și de mijloc admirabil de intercomunicare intelectuală. Buna pregătire critică a colaboratorilor săi mi-a trezit în mod constant sentimente de grațitudine și de satisfacție.

JOSE MANUEL CABALLERO BONALD

Să trimit un salut revistei românești «*Secolul 20*» la cea de a zecea aniversare însemnă pentru mine — un spaniol care se mărturisește un bun prieten al României — un motiv de profundă satisfacție, și aceasta

din mai multe motive. În primul rînd pentru că astfel salut acțiunea nobilă de răspîndire a valorilor oferite de literaturile străine în rîndul cititorilor români, acțiune prin care se aduce o contribuție importantă la cunoașterea reciprocă și la stabilirea unei climat de colaborare culturală și de pace. Am fost plăcut impresionat de diversitatea temelor tratate și de calitatea traducerilor din literatura spaniolă apărute în ultimii ani. Am putut urmări fidelitatea versiunilor românești și grija pentru păstrarea nuanțelor celor mai delicate în traduceri de poezie. Pe lângă numerele monografice de o valoare rară, țin să remarc acele numere care dedică un important număr de pagini literaturii spaniole și care mi-au revelat existența unui grup de foarte buni cunoscători ai literaturii spaniole contemporane.

JUAN EDUARDO ZUÑIGA

Revista «*Secolul 20*» merită din plin călduroasele noastre felicitări pentru efortul depus în cei zece ani de apariție neîntreruptă pentru cunoașterea altor aspecte ale literaturii universale pe care le-a comentat și le-a tradus în paginile sale. Ca spaniol, țin să-i mulțumesc pentru atenția deosebită pe care a acordat-o literaturii spaniole, prin traduceri de bună calitate și numeroase studii. «*Secolul 20*» poate constitui o punte de legătură între două popoare îndepărtate în spațiu, dar apropiate în spirit cum sînt România și Spania.

ARMANDO LOPEZ SALINAS

Revistele literare sînt și au fost întotdeauna avangarda literaturii. În fiecare epocă, ele realizează o deschidere de drumuri spre mediile exterioare: provincia, regiunea, țara, continentul, lumea.

Revistele literare sînt asemeni unor mîini tinere întinse spre noi agresiv, care țin în alertă, care ne împiedică să devenim poltroni.

Acest gen de revistă, format carte, devine adesea un adevărat tezaur bibliografic. În Spania, o asemenea revistă a fost *Revista de Occidente*, întemeiată de José Ortega y Gasset, o revistă clasică pentru noi, înscrind-se în linia marilor realizări culturale.

Salut călduros revista «*Secolul 20*» pentru opera sa dinamică, constructivă și stimulantă în planul creației și cunoașterii culturale.

LEOPOLDO DE LUIS

I remember seeing and reading with much pleasure the articles on me in your literary review, and I am pleased to hear that you are celebrating the 10th anniversary.

I would like to send my warmest greetings and congratulations on the continuing high quality of the production and material published in your magazine.

With best wishes.

Yours sincerely
Henry Moore

Îmi amintesc cu multă plăcere de articolele despre mine publicate de revista dumneavoastră de literatură, și mă bucur să aflu că « Secolul 20 » sărbătorește acum zece ani de la apariție.

Permiteți-mi să vă adresez urările mele cele mai călduroase și să vă felicit pentru înalta calitate și constanță a materialelor scrise și publicate în paginile dumneavoastră.

Cu cele mai bune gânduri al dumneavoastră sincer,

HENRY MOORE

Pentru noi toți, limba și civilizația României reprezintă o verigă vie a legăturii cu marele trecut clasic.

În literatura română — chiar cineva care nu cunoaște limba dumneavoastră — aude răsunând vocile străvechi ale umanismului. Revista dumneavoastră a fost și rămîne, între noi, o punte statornică. Grație ei, ne simțim mai puțin rușinați de faptul de a nu înțelege limba dumneavoastră, căci ne-ați dat minunata încredințare că o cunoașteți pe a noastră.

Cu cele mai bune urări,

Churchill College, Cambridge.
1 februarie 1971

GEORGE STEINER

În zece ani de existență, revista « Secolul 20 » a reușit să ofere o panoramă a Literelor și Artelor din Franța atât de bine alcătuită și atât de completă încît nu știu nici o publicație franceză ce ar fi putut-o face. Fără îndoială « privilegiul unei anumite distanțări care a îngăduit lui Dan Hăulică și echipei sale să aibă o conștiință atât de exactă despre ce era important în cultura țării noastre și ce era aparentă, modă sau iluzie. E și un privilegiu al inimii care face ca prietenii noștri români să împărtășească preocupările și căutările noastre și să participe la ele oarecum din lăuntru. Ceea ce-i face să nu se înșele asupra esențialului. Să știm să le fim recunoscători și să dorim viață lungă « Secolului 20 » pentru a ne conduce, — totdeauna frățește legați, pînă în pragul noului secol.

25 mai 1971

JACQUES LASSAIGNE

Caiet după caiet, Secolul 20 îmi delinează reprezentarea unei posibile Weltliteratur, așa cum o întrezărea Goethe, dar mai concretă, mai eficace, mai umană.

Cert e că redactorii acestei admirabile reviste — admirabilă prin rigoare și eleganță — au patima idelilor și a acțiunii culturale prompte, dîndu-și aportul ex abundentia cordis la articularea și armonizarea vieții literare și artistice europene.

Îi îmbrățișez fratern, — pregustînd o apropiată întîlnire la București, — iar revistei lor îi urez o continuă și organică prosperitate, acum cînd ea sărbătorește cei zece ani de exemplară existență.

Santa Margherita Liguria
Aprilie, 1971

GIORGIO BASSANI

Este o deosebită plăcere pentru mine să pot adresa câteva rânduri excepționalei reviste «Secolul 20»

Orientată larg și multilateral, ea este o oglindă a vieții literare din țara dumneavoastră. Eficiența ei are un dublu înțeles: prin interesul viu și prin lărga ei deschidere spre literatură universală, ea este în egală măsură un mijlocitor și un interpret nu numai al propriului dumneavoastră domeniu literar, ci și al aceluia al străinilor care iau cunoștință, prin intermediul acestei reviste, de literatură română, pe de o parte, și că, pe de altă parte, operele diferitelor curente literare dintr-o țară dobîndesc un alt loc, mai nou, mai extins, o semnificație mai largă și poate chiar o accepție mai nouă. Thomas Mann, Ernst Jünger, Gottfried Benn, Rainer Maria Rilke, Stefan George, Bertolt Brecht, G. W. Fr. Hegel, Karl Marx, Fr. Schiller, J.J. Winckelmann, Fritz v. Unruh, Georg Kaiser, Frank Wedekind — sînt doar cîțiva dintre reprezentanții literaturii și filozofiei germane care s-au bucurat de audiență în revista dumneavoastră.

Două din numerele revistei au fost dedicate în exclusivitate literaturii germane: numărul dublu 11/12 (1969), expresionismului german și nr. 2 (1970), lui Fr. Hölderlin. Nu sîntem în măsură să apreciem valoarea traducerii în limba română, dar selectarea materialului și prezentarea grafică a celor două numere sînt o mărturie nu numai a vastei culturi și a cunoștințelor de care dispun redactorii, ci și al interesului și al gustului lor. Poate exista o mai mare cinstire, decît aceasta, adusă literaților noștri?

De ani de zile primim așadar, revista dumneavoastră. Fiecare număr este așteptat cu mare interes, cu atît mai mare, cu cît cu unii dintre colaboratorii dumneavoastră sîntem în contact direct și le urmăm cu multă simpatie activitatea. Aniversarea celor zece ani de apariție ne dă prilejul de a ne exprima, sub toate aspectele, recunoștința și mulțumirile noastre.

Dr. RUTH ZIERVOGEL TAMM

Director la INTER NATIONES (R.F.G.)

Felicitări din toată inima la aniversarea publicației
SECOLUL 20.

Fie ca frumoasa dumneavoastră Revistă
durînd peste veac, asemenea păsării Phoenix
să renască din propria ei cenușă

În chip de:
SECOLUL 21

Wülflingen, 20 IV 1971

ERNST JÜNGER



*Zum Jubiläum von
Secolul 20
herzliche Glückwünsche
Möge ihre schöne Revista
das Jahrhundert überdauern
und dann, gleich dem Vogel
Phoenix aus der Asche,
als:
Secolul 21
wider aufstehen
E Ernst Jünger
Wülflingen, 20. IV. 1971*

CULTURĂ ȘI UNIVERSALITATE

ION HELIADE RĂDULESCU

«Lucreze care cum poate și înlesnească-se traducțiile; traducțiile cele bune înfrumusețează și nobilește limba; prin ele intră în limbă toate fraserile și mijloacele de vorbire cele mai frumoase a deosebiților autori vestiți și îmbrășându-le le face ale sale. . . » (Prefață la Gramatica din 1828)

ALECU RUSSO

«România este ca Dunărea cea lată, mare și adâncă, în care se cotolesc apele deosebite din a dreapta și din a stînga; cu cît mai multe pîraie, pe atîta și Dunărea crește; valurile străine s-au cotoplit în romînie, nici un val nu ne-a putut îneca . . . de multe ori un val amenințator de pleire ne-a în-tărit, de multe ori acel val ne-a împins spre propășire.» (Amin-tiri — 1855)

AL. I. ODOBESCU

«O eră de renaștere și civilizație s-a deschis țării noastre. Națiunea română, pusă pe calea cea mare a progresului, trebuie să dobîndească toate elementele necesarii ca să meargă înainte

și să ajungă la putere, la mărire și la prosperitate. Elementele care pot pregăti și întemeia acest mare viitor al naționalității române sînt ideile și cunoștințele serioase în științe, litere și arte. Răspîndirea ideilor pentru dezvoltarea spiritului și formarea inimii va aduce țara noastră la o adevărată civilizație ». (Către cititori — Revista Română, aprilie 1862)

BOGDAN PETRICEICU HASDEU

«Ca națiunea să domnească prin sine însăși, ca ea să fie puternică și respectată, ca limba ei să excite admirațiunea popoarelor prin tezaure de geniu, aceasta se cheamă mărire națională, iar dorința acestei mărimi se cheamă patriotism ! » (Patriotism și neîncredere — 1868)

TITU MAIORESCU

«Astăzi oamenii luminați din străinătate par a simți că în privința întregii vieți a poporului român au fost prea puțin și prea rîu informați și se întorc cu oarecare curiozitate spre cunoașterea unei națiuni ce a arătat o valoare mai mare decît i se presupunea. — Se înțelege că o parte a acestui interes s-a îndreptat și spre literatura română, ca spre manifestarea cea mai directă a chiar firei poporului. Însă, din necunoaștința limbii, interesul ar fi rămas zadornic dacă, cel puțin în Germania, nu s-ar fi aflat publicate tocmai în timpul din urmă un șir de traduceri a multora din poeziile și novelele care au caracterizat literatura română în zilele noastre . . . Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alexandru, Bolintineanu, Eminescu și Șerbănescu și poveștile lui Slavici, Negruzzi și Gane este, pe lângă măsura lor estetică, originalitatea lor națională. Toți autorii aceștia părăsind aarba imitare a concepțiunilor străine, s-au inspirat de viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce girdește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice. Acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale, păstrînd și în această formă ca o rămășiță din pămîntul său primitiv, a trebuit să încinte pe tot omul luminat și să atragă simpatia lui luare-aminte asupra poporului nostru ». (Literatura română și străinătatea — 1882)

C. DOBROGEANU-GEREA

«Literatura noastră se dezvoltă sub înfrîngerea literaturilor europene. De ce dar, pe de o parte, n-am cerceta cam ce înfrîngere a cutărui maestru străin se oglindește într-un scriitor al nostru, și, pe de altă parte, de ce n-am arăta exemplele mari scriitorilor noștri, fie ei oricît de mici? Nouă nu ni se pare nici pretențios, nici de rîs lucru dacă un scriitor de-al noștri cu puțin talent ar avea năzuința să ajungă un Shakespeare. Nu-i pretenție de rîs a vroi să fi un Shakespeare, ci de rîs e credința că ai ajuns a fi un astfel de geniu, cînd nu-i ajungi nici la glezne; ambiția însă d-a ajunge un Shakespeare e o ambiție aleasă, înaltă. De ce dar un critic, vorbind scriitorilor noștri, să nu le arăte exemple mari din străinătate?» (Asupra criticei — 1887)

AL. MACEDONSKI

«Mersul general al omeniilor înainte aparține nu unei țări în care el se schițează mai hotărîtor ci omeniilor însăși. Ce este imitațiunea nu este prin urmare însușirea unei realizări oarecare în metodel de-a spune simțirile, ci împrumutarea unor simțiri și unor cugetări străine de sufletul tău de origine» (Însemnări critice — Rampa, 8 august 1912)

OVID DENSUSIANU

«M-am ridicat și eu și mă voi ridica totdeauna contra influențelor străine, dar numai cînd pot fi pernicioase, și de acestea au fost și mai sînt la noi. Dar a condamna sistematic, în bloc, orice înfrîngere străină, este o aberațiune în care, din păcate, prea mulți cad. O literatură nu se poate izola; e spre paguba ei să se închidă între ziduri dușmănoase față de altele». (Rătăcirii literare — Viața nouă nr. 1, februarie 1905)

G. IBRĂILEANU

«Literatura unei țări nu se va putea numi niciodată «bogată», dacă ea nu va fi transplantat, în limba poporului, operele mari, de valoare universal-omenească, ca Homer, Dante, Shakespeare, Goethe etc.» (Viața Românească, 3/1906)

«Critica trebuie să încurajeze originalitatea și să combată imitarea, recomandînd însă literaturile străine ca izvor de meditare și ca modele pentru perfecționare. Critica trebuie să ajute virilitatea și să lovească în infantilismul anacronic, care e copierea literaturilor străine. Și nu din motive naționaliste, care nu au ce căuta aci, ci din dorința de a fi de partea maturității creatoare». (Modă și originalitate — Viața românească nr. 1/928)

I. BOTEZ

«... cu cît vom fi mai în stare să facem cunoștința produselor intelectuale a mai multor popoare înaintate, cu atît izvorul de lumină va fi mai mare, cu atît ne va arăta mai clar — prin comparație — cum să deosebim ceea ce formează esența civilizației în general — fond comun al tuturor popoarelor civilizate — de ceea ce e specific național — culoare deosebită de la popor la popor — și astfel vom putea mai lesne să ne ferim de păcatul unei imitații dăunătoare.» (Viața Românească, 1/1906)

MIHAI RALEA

«Dorim să importăm valori de peste hotare. Dar să ne înțelegem bine care. Nu dibuiri minoritare discreditate în chiar patria lor. Ne dezgustă acea mitocănie în imitație după care cutare flu de satean, adesea în prima generație de alfabetism, nu mai poate trăi fără senzațiile perverse ale opiuului, ale cocainei, ale versurilor lui Cocteau ori ale plînzelor lui Van Dongen...

Am cerut totdeauna contactul cu occidentalul: în politică, în știință și tehnică. În literatură însă e cu totul altceva. Artistul, pentru o mie de motive, nu poate fi decît național. Produs al unei societăți, el scrie pentru o societate dată. Marea lui calitate e specificitatea, și aceasta nu poate fi decît națională». (Europeanism și tradiționalism — Viața Românească 3/1924)

TUDOR ARGHEZI

«A citi numai ziarul «Excelsior» și pe confratele lui «Le Matin», din care ne informăm și devenim experți în literatură franceză, poate fi destul pentru un amator pensionar, care își

Îngrijește mustățile cu colorante și mintea cu cosmetic ușor. Unui scriitor în sensul social și artistic al cuvântului, te miri de ce profesional și totuși profesional, îi e nevoie de mai mult... După cum timpul ne leagă de un stil, tot așa pământul ne leagă de o împrejurare. A ignora munca artistică actuală a Varșoviei, a Moscovei, a Pestei, a Vienei, a Sofiei, cu atâtea rezonanțe și complemente în interiorul țării noastre, este mai mult decît a ne dezinteresa disprețuitor de vocea care cîntă așa de frumos în apartamentul de alături... N-am putea spune dacă le putem da un echivalent complet celor patru, cinci naționalități și fracțiuni de popoare, cu care este de dorit să se stabilească un negoț intelectual; lăolaltă, și uneori în parte, ele fiind mai numeroase decît noi. Putem însă lua și cunoaște foarte mult dela ele. Măcar documentar și pentru memorie, folosul e sigur și concret. Ba, dacă nu ne înșelăm, cunoașterea lor ne slujește să ne deslușim pe noi și poate ca să ne cinstim mai mult decît o facem». (Minoritarii și vecinii — Rampe, 1 octombrie 1927)

PAUL ZARIFOPOL

«Ne ține încă foarte strîns de gît o frică peste măsură dizgrațioasă, adeseori comică, de a nu ne da de gol cu vreun păcat în fața Europei. «Europa»... Sau: ne răducim și ne gudurăm ca să fim primiți înăuntru, în salonul european, parc-am vrea să ordăm noi singuri cu degetul că stăm, altminteri, pe dinafară, abia îndrăznind să ne strecurăm pînd-n prag. Cu toată fanfara și zdrăgănînd diversele leit-motive de orgoliu național, în fond nu ne-am izbăvit de acele răduciri de gît și tremurări stîngace care ne-au rămas în oase de pe cînd eram umile anexe ale atotputerniciei turce...

E năroul vechi și urît de a alerga gîfiliți și speriați, după consacrări și glorii dinafară... Curios cop trebuie să aibă cine nu pricepe că valorile de cultură cu care vom putea zmulge (vrînd-nevrînd, și fără să nădușim special pentru asta) considerația străindității, trebuie să le producem aici la noi — și le-am produs doar mai mult decît onorabil. În cei cincizeci de ani în care am fructificat pe seama noastră, cu puterile noastre autentice, ceea ce am luat din Apus», (Prefața la Artiști și idei literare române — 1930)

LUCIAN BLAGA

«Operele literare și artistice în adevăr noi ale ultimului sfert de veac reprezintă tot atîtea explozii de spiritualitate... Un vast cuget, îndreptat spre crearea unei lumi noi, s-a iscat. Psihologismul altă de îndrăgît altă dată, e în cetul cu în cetul pîrădit. În dramă, în roman, eroii sînt tot mai mult simple «idei înzestrate cu voință», idei ce mișcă din adîncimi nebuluite sufletul omenesc... În poezie se cîntă marile porniri ale spiritului vizionar, în afară de orice sentimentalism vag și decodant. În pictură și sculptură linia nu mai urmărește conturul accidental al naturii, ci creează în simplificări viguroase și monumentale o viață substanțială pe un plan ireal. Pretutindeni în artă impresionismul relativist și nuanțat face loc tendinței hotărîte spre absolut. Voința creatoare la locul inspirației pasive...

«Niciodată Europa n-a suferit pe urma individualismului ca astăzi. Mergînd mai departe pe același drum sîrșim în haos sufletec. Sufletul contemporan e în căutarea unui drum de scăpare. Manifestări tinere în diferite tărîmuri ale culturii, în artă mai ales, sunt semne prevestitoare ale unei noi integrări spirituale. Organizarea sufletelor se face sub semnul absolutului. Forțe fără de nume vor crea noua împărăție a spiritului. În ea nu se va putea intra decît anonim. În cele din urmă anonimatul nu înseamnă în cazul acesta decît jertfirea individualității ca individualitate și prefacerea ei în forță pusă în serviciul unui glîd, care o întrece. În dezarmonia de astăzi, anonimatul rezumă etica ce se impune noi mult decît oricare altă». (Probleme estetice — 1924)

TUDOR VIANU

«Aproape din fiecare punct al istoriei literare pornesc fire în toate direcțiile lumii și înconjoară planeta noastră de mai multe ori. Uneori, cercetătorul este surprins să stabilească acțiunea unor opere la mari depărtații de locul și timpul din care au iradiat. Povestea celor șapte înțelepți a indienilor a reapărut la persani, la sirieni, la arabi și evrei, în Sindipa greacă, în

veniunea latină Dolopathos și în întregul folklor european, la francezi, italieni, germani, olandezi, danezi, englezi, unguri, ruși, poloni și români, până când Mihail Sadoveanu i-a dat o nouă întrupare în una din operele lui cele mai frumoase, în *Divanul persian*. Nu este oare un fapt vrednic de admirat că, în ciuda depărtărilor, a dificultăților, a conflictelor armate care le-au interceptat atât de des, oamenii și-au transmis neîncetat produsele fanteziei și ale inteligenței lor? Sfîdînd obstacolele, omeniirea a menținut unitatea culturii ei. Învățătura aceasta, rezultată cu atîtta limpezime din studiul istoriei literaturii universale în secțiuni transversale, din cercetarea circulației motivelor, a ideilor și a formelor literare, degajează îndemnul de a nu menține separate și învrăjbite națiunile care și-au manifestat necontentul voința de a se deschide unele altora și de a conlucra mereu la cultura comună a umanității... Cred că este folositor ca curentele difuzării literare să circule în toate direcțiile. Pacea lumii într-o lungă epocă de construcție va fi mai temeinic asigurată, atunci cînd popoarele vor ajunge a se cunoaște mai bine prin aspectele mai înalte ale puterii lor de creație». (Literatură universală și literatură națională — comunicare prezentată la Congresul de istorie literară. Budapesta 1—3 noiembrie 1955)

G. CĂLINESCU

«Atta lumină furăm din afară cîtă putem exprima în graiul nostru... Culturile străine trebuie să ne fie un îndemn, iar nu un scop.» (Alături de d. Rădulescu-Motru — *Viața literară*, 5 noiembrie 1927)

«A judeca o literatură numai din cuprinsul ei și, încă și mai rău, numai într-o porțiune, e o aberație. Nu poți sta de vorbă despre Conachi cu cine nu știe recita din *Petrarca*.» (Prefața la *Impresii asupra literaturii spaniole* — 1945)

«Universalitatea unui poet, cînd n-o confundăm cu efemera notorietate, este împrejurarea prin care opera sa, zămislită

în timpul și spațiul pe care le exprimă, iese din limitele epocii sale și ale țării unde a luat ființă și devine inteligibilă întregii umanități. Pentru cei care au evadat astfel din contingentele imediate, noțiunile de clasicism, romantism pierd orice sens. Însă universalitatea fiind un punct cosmic al unei verticale pe pămînt, iar nu o abstracție, orice poet universal este, ipso facto, un poet național. Homer era grec, Dante florentin, Shakespeare englez; extirpați din opera lor ceea ce e concret etnic, sublimele îngustimi dacă vreți, și totul rămîne inert și fără puls. Universalitatea este o inimă individuală, puternică și sonoră, ale cărei bătăi istorice se aud pe orice punct al globului, precum și-n viitor.» (Eminescu, *Contemporanul*, 12 iunie 1964)

DIALOGUL VALORILOR

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

CULTURA ȘI MARILE MITURI

Reflecția asupra acestor două concepte fundamentale de istorie și cultură se reia necontenit, din numeroase perspective, în vremea noastră. Ne împinge spre ea necesitatea tot mai acută a învecinării dintre granițele naționalului și uriașul fluxu increment al universalului, a stabilirii de tărfuri de competență și specificitate. Și necesitatea derivă din stringența cu care fenomenele se impun. Ce rămâne din devenirea fără oprire a istoriilor și a culturilor naționale, ce intră în perena zonă de valori a universalului? Interdependența dintre una și cealaltă se arată a fi tot mai considerabilă și mecanismele ascunse tot mai greu de deghioat. Cum și în ce moment se produce trecerea din național în universal? Este oare un moment dintr-un proces obiectiv, apt de a fi prins în legi, sau e vorba de o bruscă mutație alchimică, inexplicabilă în aparență, dar care exprimă totuși un salt calitativ? E tot atât de greu să răspunzi exact la aceste întrebări, cît e de anevoios să distingi particularitățile unui geniu din comparația cu un artist de talent.

Esențial este să înțelegem că existența unei zone o presupune în mod obligator pe cealaltă: că universalul nu poate fi creație fără existența individualului, a particularului în ipostaza de național; că naționalul aspiră neîncetat spre universalitate la capătul lungii sale evoluții. În speță, valorile universale în cultură se hrănesc din cele naționale, se constituie ca o *summa*, din ele și deasupra lor; iar cele naționale nu se pot gândi în afara celor universale și se îndreaptă, virtual, spre acelea, care le slujesc de măsură, de termen de comparație, dindu-le imbold și îndemnându-le la

nobilă competiție. Ne delimităm, e adevărat, pentru a defini mai apăsător profilul nostru spiritual, identitatea noastră națională, contribuția noastră la prima aceea de minunate culori care ar trebui să fie umanitatea. Dar nu putem trăi singuri pe lume și evoluția înseamnă primire de elemente din afară și asimilare originală, care să ne arate puterile de înțelegere și integrare în matca proprie a împrumuturilor primite, restituite cu dobindă de frumusețe. Melle și valorile circulă cum circulă aerul și apa, neoprite, fără stavilă, pretutindeni. Mă gîndesc, de pildă, la motivele literare, la fiecare «topos» dintre cele multe care s-au cristalizat în act de variate forme în literatura tuturor popoarelor: motivul prometeic, motivul virstei de aur, motivul messianic, motivul faustic și altele și altele altele.

Sau mă gîndesc la felul în care mari artiști naționali au izbutit să scoată din dos-tunele lor de expoziții ai popoarelor, produse care își cer locul în panteonul universal, vorbind, pe deasupra limbilor naționale, în lumina adevărilor generale ale condiției umane, ale raporturilor dintre forțele ce se înfruntă în lume, ale valorilor durabile. Dintre aceștia, Eminescu e primul cel mai expresiv. Și sîntel său spre universalitate s-a produs în urma unui amestec de lungă durată între datele culturii naționale integrate în chip esențial, începînd de la istorie și folclor și sfîrșind cu limba, și între acelea, infinite, ale culturii universale, bine selectate, bogat și firesc asimilate. Desigur, temperatura de fuziune a genului a fost factorul decisiv în refacerea trecerii dinspre timpul mic înspre timpul mare, dinspre particular spre universal. Însă lucrarea lui admirabilă între amîndouă zonele a fost una conștientă și deliberată, menită să ilustreze generalul prin individual (adică universalul prin național), prin hainele specifice ale limbii și viziunii despre lume românești, ca apoi să proiecteze valorile acestea din nou în universal. Neobisnuitul intelect eminescian, agitat de întrebările proprii, l-a îndestulat cu materie de pretutindeni și mai cu seamă din miturile universale, nucleu de esență umană, aplicabile și interpretabile oriunde, în orice epocă istorică, în orice loc al lumii. Din crearea ambiguitate a miturilor, arhetipur poetice ale începuturilor umanității, poetul român a scos uimitoare efecte și valori, aplicîndu-le viziunii românești despre lume. Pe urmele universalului herderian, marele romantic a înțeles din adînc osmoza indispensabilă între fenomenele de cultură națională și tezaurul mereu folosit, mereu egal cu sine însăși, al valorilor universale. Fără refacerea în haină națională a miturilor universale, cultura unui popor nu se poate ridica pînă la valori universale. Și de la traducerea fragmentară în basm românesc a mitului orfic, de pildă, ca în *Făt-Frumos din lacrimă* și în alte opere de tinerete, pînă la magnifica ilustrare a mitului Hyperion într-o transparență, cristalină carcasă de poveste filosofică în *Luciferul*, Eminescu s-a dăruit acestei strădării cu o pasiune neabătută. Și a mai încercat o operație, mult mai grea, atât de grea încît a lăsat-o doar în postume, fundamentul de granit în care stă îngropată tainica lui viziune asupra lucrurilor lumii. E vorba de scoaterea din apă istoriei noastre a miturilor unificatoare de sensuri în evoluția poporului. Temerara minte care se mișcă între geneze și stingeri, pe demingrele traectorii, a vrut să recreeze adjuvantele istoriei, miturile românești de la începuturi, din faza dădăci, pentru a descoperi lumii puterea spirituală a înaintașilor și îndreptățirea noastră de a participa la nașterea valorilor de primă mînă ale culturii universale. Din soliloquiul acesta au rămas însă numai urmele, ca niște grandioase ruine baroce ale unor edificii prea vast concepute pentru a se putea sfîrși vreedată. Poetul a atîns din nou universalul însă și pe alte linii, după ce și-a scos din el substanțele de care avea nevoie, și fără de care n-ar fi putut trăi, printr-un proces simultan, de pătrundere în straturile cele mai adînci ale psyche-ului și de înălțare deasupra condiției umane, printr-o capacitate unică de obiectivare.

Astfel din iubirea sa veşnic neîmplinită, veşnic tinjitoare după absolut, din lucriferică sete de cunoaştere, ilustrată cu toate implicaţiile magice în *Sărmanul Dionis*, din lupta necontenită între angelic şi demonic, din ticianica aspiraţie spre desăvârşire, temperate toate spre macuritate de viziunea folclorică şi năzuinţa spre clasicitate, a ieşit o dramatică, înaltă meditaţie asupra condiţiei umane, spusă ca într-un murmur resemnat şi trist, dar de un adevăr esenţial. Suferinţa lui asumată, primită ca un corolar al genului şi privită din afară cu o filosofică înţelegere şi resemnare teoretică, se obiectivează, căpătând valenţe general umane. Insul se pierde parcă după trăirea întreagă a dramei şi rămâne doar patima spiritului, ca adevărată patimă a logosului universal. Şi totuşi nimic, nici participarea la creaţie, nici lecţia de filosofie inişiere dată de demiurg, nu poate stinge regretul după neîmplinire şi după simbul care a fost de fierbinte al existenţei, oricât de trecător şi iluzoriu. Cu infinite sensuri, cu refăcută şi sporită ambiguităţi, care-l îmbogăţesc, mitul Hyperion-Luceafărul reintră în orbita universală, aducându-i nu numai orfism, kantism, gnoză, ci şi o viziune filosofică de o rară înălţime a unui dramatic destin românesc, folclor şi limbă cu simplităţi şi puteri de logos.

Dialectica universal-naţional se exprimă cu strălucire în cel mai mare poet român, într-o ipostază exemplară pentru orice demonstraţie.

DUMITRU GHIŞE

TERMENII UNEI ECUAŢII: UNIVERSAL—UNIVERSALITATE

Problema universalului a constituit una din preocupările statornice ale cugetării omeneşti. Mereu reluată şi discutată, chiar aprig disputată, privită din cele mai diverse unghiuri de vedere, deosebirea scindându-se în poziţii antinomice, problema universalului nu-i putea făsa indiferenţi pe nici unul dintre gânditori — fie ei filozofi, oameni de ştiinţă, esteticieni, oameni politici, sau de artă — întrucât viza o chestiune fundamentală nu numai a teoriei ştiinţei, logicii sau a artei ci şi a existenţei. «Dialectica universalului, particularului şi singularului se revelează ca o structură fundamentală a lui esse» — scrie, pe bună dreptate, Achanas Joja, în ale sale *Studii de logică*. Celebra ceartă a universalilor purtată de-a lungul întregului ev de mijloc, concentra în ea, ca într-un focar, lupta dintre două concepţii despre lumea iremediabil opuse. Disputa medievală nu era, în fond, decât o formulă esopică prin care puteau să transpară punctele de vedere ale unei concepţii filozofice materialiste în condiţiile istorice date ale dominaţiei religiei şi teologiei. «Realiştili» şi «nominaliştili» nu au apărut ex nihilo, nu sînt o apariţie spontană, nu marchează un început. Începuturile, confuze şi rudimentare, sînt deplăştabile în vechile mituri şi cosmogonii conturându-se treptat şi din ce în ce mai net în formele cristalizate ale filozofiei şi ştiinţei.

Aspiraţia spre universal e legată de însăşi tentativa explicării, într-o formă sau alta, a lumii. Încercarea de a găsi ceea ce e comun, constant şi repetabil în multitudinea şi diversitatea fascinantă a lucrurilor, cu alte cuvinte de a descoperi Legea — raport între unu şi multiplu — reprezintă, în fond, miezul atitudinii explicative a omului aflat în raport cu lumea înconjurătoare. Încercînd să explice multiplicitatea lumii printr-un unic element al ei, omul sîntea preocupat de universal. Această preocupare e prezentă în întreaga gândire presocratică, chiar dacă numai prin Socrate devine o problemă constantă şi fundamentală a reflexiei filozofice. «În filozofia lui Heraclit, necesitatea, *chreon*, se revelează ca raţiune, *logos*, deşi toate lucrurile devin conforme cu această raţiune, cu acest cuvînt, cu această gândire obiectivă, ontică. Cuvîntul, gîndul, structura şi raţiunea universalului, a filozofului logosului ontic se lasău interpretate natural de raţiunea ontologică. Astfel, raţiunea ontică — structura, organizare funcţională a lucrurilor — devine ontologică, organizare funcţională a conceptelor, a *voxyata* care are calitatea de a sesiza lucrurile, *pragmata*, sub specie *universalitatis*» (Ath. Joja, *Studii de logică*, vol. II, p. 311).

Aceste raporturi existente între General — Particular — Singular, invlute de presocratici ca logos ontic şi ontologic, au primit, de-a lungul timpului, diverse interpretări.

Prin desprinderea Ideilor de lumea sensibilă şi inteligibilă şi aşezarea lor într-o zonă ontică a absolutului, aspiraţia şi atemporală, existînd în *sine* şi *prin sine*, micurile

platoniciene au deschis calea înșelătoare a explicației idealiste a universalului. Aristotel îl va combate și o va face cu succes. « Ceea ce stagiștul reproașază cu asprime daculului său este mereu transcendență idelilor și a numerelor ideale, parașele cu lucrurile sensibile. Transcendențel platonice a universalului (idei și idei-numerel). Aristotel îl opune imanențel universalului. Universalul substanțializat și separat prin eteeză, prin ex-positio, prin poziția universalului în afara (ex) lucrurilor sensibile, Aristotel îl opune universalului immanent al lucrurilor: « Este evident că tot ceea ce este universal este în lucruri » (Ath. Joia. Ibid. p. 357).

Aristotel însuși nu va reuși să elucideze esența dialectică a raportului G. — P. — S. Evidențind acest lucru, Lenin, într-o formulare succintă dar fundamentală pentru rezolvarea științifică a problemei, scrie: « Generalul nu există decât în particular, prin particular. Orice particular este (într-un fel sau altul) general. Orice general este o părțicel (sau o latură sau esență) a particularului. Orice general nu înglobează decât aproximativ toate obiectele particulare. » (Calete filozofice, p. 323).

Problema universalului, cum e și firesc, nu e străină nici de preocupările și aspirațiile artei. Atingerea universalului, privită și din perspectiva artei, îmi pare a fi, în primul rând, o problemă gnosologică, sau, altfel spus, ea apare cu iminență în cadrul raportului dintre artă și realitatea pe care o investighează cu mijloacele sale specifice. Și cum « obiectul » al scopul artei este omul, cunoașterea esenței acestuia, revelarea demnității sale ontologice ca ființă rațională și socială se confundă cu însăși tentativa ridicării artei spre surprinderea universalului uman.

Acest universal poate fi înșă confundat cu eidoul de tip platonician, existent în sine și pentru sine, absolut și transcendent, anterior și determinant al existenței particulare umane? Dacă ar exista un astfel de universal, arta și-a pierde orice legătură cu viața reală umană, iar dacă ar încerca totuși să o mențină, ar face-o în mod inutil, căci « participarea » ei la Idee ar trebui să fie singura ei modalitate și rațiune de a fi. Or, o asemenea artă n-ar putea exista, nu numai pentru că s-ar ușa iremediabil într-un conceptualism abstract, rupt de orice sevă a vieții și sensibilității — ceea ce ar fi contrar naturii artei însăși — ci și fiindcă ar fi lipsită de obiect: nu există a priori ideea de om, transcendență omului, ci există numai oamenii, ființe vii în care palpă un univers întreg; ideea noastră despre ei se constituie, o posteriori, generalul existind « numai în și prin particular ». La om, esența nu precede existența ci invers. Afirind mai recent acest lucru, existențialismlu nu face decât să repete o teză a cărei afirmare a fost făcută cu mult timp înainte și a cărei demonstrație marxismul a efectuat-o cu strălucire. Încă în celebrele sale teze asupra lui Feuerbach, Marx arătase că esența umană nu este o abstracție, că oamenii înșiși nu sînt ființe abstracte, ci ființe care trăiesc în condiții istorice și sociale determinate, că esența lor umană și-o dobîndesc în cadrul și în ansamblul relațiilor lor sociale. Omul este, simultan, un produs al condițiilor, al mediului natural și social și totodată, al condițiilor pe care, la rîndul lui, omul, prin activitatea sa, le face, le transformă. În acest complicat proces dialectic, în raporturile individului cu societatea, al transformării realității sociale și implicite al transformării de sine, în această desfășurare și inserție permanentă a necesității obiective și a libertății umane, omul își dobîndește propria sa esență. Iată de ce tentativa funcțională a artei de a îmbrățișa universalul nu e posibilă decât prin sondarea cit mai adîncă a realului concret, a ființei umane ca existență în « carne și oase » în ansamblul raporturilor social-istorice. A te ridica la înălțimea universalu-

lui înseamnă, așa dar, a coborî cit mai în adîncuri, căci esența umană nu e transcendență, ci imanență omului și istoriei sale.

Consecințele metodologice și practice ale unei atari concluzii teoretice sînt deosebite. Rezultă de aici, credem noi, cu claritate, faptul că artistul care tinde spre universal căutîndu-l aiurea, ca pe o himeră care plutește deasupra istoriei și societății, săvîrșește o primă mare eroare. De asemenea, cred că șansa artistului de a surprinde universalul se află lîngă el, hic et nunc, în zona vieții omenești din care face și el parte și nu într-o zare îndepărtată. Se autofulonează și răcitește atunci cînd, cu mentalitate și complexe provinciale, consideră că arta sa poate deveni mare, prin pasișă, prin transplantarea unor « modele » artistice, idei și preocupări din alte zone, exotice, asupra unor realități umane și sociale cu care primele nu au nici o legătură. Pentru a putea spune ceva nou și original lumii, pentru a putea aduce o contribuție proprie la cunoașterea și atingerea universalului, creatorul de artă trebuie să țină seama de faptul că el n-o poate face decât dînd expresie artistică lumii care-i este cea mai proprie și mai apropiată, din care el însuși face parte, al cărui produs și modelare este. Pornind numai de pe solul fertil al propriei sale vieți, a poporului și societății din care face parte, a matricei sale spirituale și stilistice, într-un cuvînt de la specificul național constituit de-a lungul timpului și generațiilor care s-au succedat, artistului i se deschide șansa unică de a intra în universal prin propria sa poartă. Atingînd universalul se poate împlini astfel și dorința sa de universalitate. Căci cei doi termeni nu sînt identici. Primul îl condiționează pe cel de al doilea, dar nu conduce cu necesitate la el. Căci arta nu este numai cunoaștere ci și creativitate și, din această cauză, atingerea universalului nu duce spontan la universalitate. Realizarea acesteia din urmă e în funcție și de talentul autorului, de virtuțile sale de creativitate ca și de numeroși alți factori extra-estetici care concurează la dobîndirea notorietății. Oricum, universalitatea adevărată crece cu necesitate prin universal și nu prin ocolirea acestuia. Universalitatea, spunea cu îndreptărire G. Călinescu, « fiind un punct cosmic al unei verticale pe pămînt, iar nu o abstracție, orice poet universal este ipso facto un poet național. Homer era grec, Dante florentin, Shakespeare englez; extirpați din opera lor ce e concret etnic, sublimele îngustimi dacă vrei, și totuși rămînie inert și fără puls. Universalitatea este o inimă individuală, puternică și sonoră, ale cărei băci istorice se aud pe orice punct al globului, precum și-n viitor ».

22. IV. 1971

AVEM CE DĂRUI

Cercul tot mai strîns și sensul tot mai profund al unui dialog depind de gradul cunoașterii pe care partenerii o dețin unul față de altul. De aceea, a dialoga cu strănătaea în privința literaturii noastre și a celei universale presupune tocmai o asemenea cunoaștere reciprocă. Ce elemente avem pentru acest exterior comerț spiritual?

Toate datele relației sînt noi, unele chiar extrem de recente, ceea ce ne arată că pînă acum citeva decenii problema era la noi aproape ignorată. Nu exista nici o catedră de literatură universală, nici un comitet special de literatură universală și comparată pe lângă Academie, nici o editură universală, nici o revistă de literatură universală, ca *Secolul 20*, nici schimburi culturale metodice organizate cu strănătaea. Totul se vedea fracționat, parțial, incomplet și întîmplător. În cazul acesta, nici nu puteam visa ca literatura română să devină obiect unic al unor dezbateri științifice internaționale, așa cum a dovedit acum citiva ani colocolul *Eminecu* de la Veneția și, în februarie al anului curent, cel de la Freiburg în Breisgau, avînd drept temă aspectele traducibile ale literaturii noastre.

Am enumerat toate lipsurile din trecut, care s-au remediat în prezent. Totuși, pentru un efectiv dialog cu strănătaea, și aceste remedii s-ar dovedi în parte inoperante, dacă n-ar exista în prealabil un moment avantajos, acela pe care îl trăim și pe care trebuie să-l folosim plenar. Ne gîndim la actuala pondere politică, de care ne bucurăm pe plan internațional. Stăruim cu deosebire asupra acestui fapt, fiindcă este singura cale prin care un popor poate deschide ochii celorlalți asupra sa. Scînteia politică devine semnalul de atenție, care polarizează consecutiv un interes integral asupra poporului respectiv. Alfel, succesul rămîne dubitativ, sau, în orice caz, incomplet, oricît de amănată și de împărțită, oricîtă bunăvoință am chelui, oricîtă curte am face unuia sau altuia, care se uită de sus la noi. Am dori aici să ne întărim ideea, invocînd unele precedente ilustrative din istoria și cultura altor popoare.

Să luăm, bunăoară, un poet, și nu pe altul decît pe cel mai mare al lumii, pe Shakespeare. Cu toată valoarea sa uriașă, el s-a văzut complet ignorat în afară uit în timpul vieții cît și mai bine de un secol după moarte, adică în tot veacul al XVII-lea și parte din al XVIII-lea. Nimeni nu bănuia existența sa, fiindcă nimeni nu-și îndrepta interesul asupra insulelor Britanice. Acest interes n-a putut fi trezit decît de existența prealabilă a unui prim-plan politic. Atenția se deschide numai dată cu marele fenomen al parlamentarismului englez și cu prezența hotărîtoare a Angliei în viața internațională.

Răsfîrîngerea răsunecului britanic a avut loc mai întîi asupra țării de cel mai mare prestigiu politic și cultural, din epocă, anume Franța. Universalizarea culturii engleze se săvîrșește prin cultura franceză, dar prin singura recomandare de un credit necondiționat în veacul al XVIII-lea. Dar și acolo se decurge inițial prin acordarea unui prim interes factorului politic. Mai înainte de orice a trebuit să existe un Montesquieu, care, în *Spiritul legilor*, la drept model legislația engleză, sau un Voltaire

tinăr, care, în *Scrisori filosofice*, se arată entuziasmat de libertatea politică din țara de peste Canal. Numai acest interes față de prezentul politic generează și un interes asupra prezentului cultural, implicînd literar. *Cyclopedia* lui Chambers devine un îndemn pentru Enciclopedia lui Diderot, Rousseau, fără a-l fi cunoscut încă pe Shakespeare, adoptă romanul epistolar de la Richardson, drama burgheză din Franța și-l ia ca model pe englezul Lillo, Voltaire îl imită pe Swift în *Micromegas*. În sfîrșit, prezentul cultural, la rîndul său, deschide perspectiva întregului volum de cultură al țării. Și astfel, prin aceste vămi trece și Shakespeare pentru a-și ocupa primul loc în recunoașterea lumii.

Ne dăm, totuși, seama că am apelat la un precedent prea exemplar, prea clasic, pentru a scoate din el o analogie perfectă cu situația noastră. S-a spus de altcînd, și pe bună dreptate, că sîntem un popor mic, cu o limbă de circulație restrînsă, ceea ce nu putea fi cazul cu Anglia nici chiar în veacul al XVII-lea. Actualul nostru ecou politic pe plan internațional pare a fi, deci, limitat de aceeași inconveniență. Să luăm atunci tot o țară mică și, pînă la un moment dat, slab cunoscută, Norvegia. Cum se explică imensul răsunet al lui Ibsen, apoi al altor scriitori, ca Björnson, Knut Hamsun, Bojer, al unui muzician ca Grieg și mai cu seamă al unui pictor ca Munch? Incontestabil că aceștia, sau cel puțin o parte din ei, aduc un nou mesaj pe lume. Dar cum de a putut fi el cunoscut, trezind apoi interesul asupra întregii Scandinavii? Nu ne gîndim desigur, să inventăm acum o fictivă suprafață politică pentru Norvegia aceluia timp. O privire mai atentă ne dă, însă, și firele explicației. Este adevărat că Norvegia singură n-a avut pondere politică, dar se încadrează totuși într-o zonă de focar politic mondial, aceea a nordului occidental din jurul lui 1900. Așa se explică răsunetul pe care, în decursul timpului, l-au trezit și creațiile altor țări mici, Portugalia, Burgundia, Flandra, Olanda. Acești țări au trăit la vremea lor în zone de mare prestigiu politic, cu care s-au întreprișturat atât de adînc, încît faptul le-a antrenat și pe ele în concursul internațional. Desigur că antrenarea n-a fost pasivă, ci a însemnat o contribuție esențială a fiecăruia dintr-insule înăuntrul unor decisive momente istorice.

Ne întrebăm dacă nu există și pentru noi ceva analog astăzi, adică o contribuție specială a noastră în cadrul ascendenței politice a răsăritului european. Am spune că diagrama interesului pe care începem să-l strîmăm este monită să ne spulbere orice îndoielă. De aceea am afirmat că trăim într-un moment cîruia trebuie să-i stimulăm avantajele. Mai rămîne, însă, o întrebare. După ce porțile s-au întredeschis, care este potențialul spiritual ce-l putem oferi astăzi lumii? Mai precis, care este mesajul, pentru toți ceilalți, al literaturii noastre actuale în dialogul angajat cu strănătaea? Am dori să strîmăm citeva momente și în acestu discuție. După toate indiciile, potențialul nostru spiritual se află astăzi în plină efervescență. Activa inițiative venite din afară capătă o nouă forță și o nouă funcție creatoare la noi. Punerea în pagină a acestei probleme reclamă o explicație mai vastă, de ordin general, care privește att istoria artistică sau literară cît și filosofia culturii. Ne întemeiem aci pe-o observație de o extremă subtilitate pe care a emis-o mai demult Lucian Blaga. El a surprins că formele periferiale ale anumitor culturi, devin forme nucleare în alte culturi, care le adoptă. Unul din exemplele folosite de el, și care ne-a reținut cu deosebire atenția, este acela al barocului. Această expresie stilistică, cu funcțiune periferială în arta și poezia italiană, de unde provine, capătă funcțiune nucleară în arta spaniolă sau engleză, care o adoptă de la cea din urmă. El am spune, mai generalizat, că asemenea unui vas, aceleși forme artistice pot fi tot atât de bine și vide și pline. Ele în sine nu sînt expresii nici ale unei paraginii, nici ale unei înfloriri. Depinde de cine, unde, cînd, și cum le folosește. Formele lince sau docrine sînt pline în vremea lui Pericle și vide pe la 1800. Goticul este plin în veacul

al XIII-lea și vid în veacul al XIX-lea. Formula clasică se dovedește fecundă în secolul al XVII-lea francez și sterilă în secolul al XVIII-lea german. Alegorismlul apare ca expresie decadentă pe la sfîrșitul Antichității, și ca expresie plenară mai tîrziu la Dante, ca și barocul italian față de acela ulterior al altor țări. Nu natura formei sau a stilului decide ponderea sa substanțială, ci aceea a propulsorului său dinamic, care comportă atîtea nivele diferențiate.

Să revenim, în sfîrșit, la noi. Literatura noastră ultimă a adoptat atîtea inițiative ale Occidentului de după cel de-al doilea război mondial. Le-a receptat, însă, după experiențe cu totul opuse aceluia ce-au decis ivirea inovațiilor respective în locurile lor de origine. Acolo s-a plecat, în mare parte, de la o stare de sațietate, de trăire a inutilității, de non-sens al lucrurilor, de dezaburare. Desigur că unii poeți fără chemare le-au adoptat înocmai, cu tot acest bagaj deficient. Cum ar fi putut însă, cei valoroși, cu conștiința noastră de retardatori din ultimele decenii, să plece de la aceeași stare? Fiecare era plin de lucruri încă nespuse dintr-insul și din mediul unde a trăit. Poeții și scriitorii noștri s-au aruncat atunci cu lăcomie asupra acestor vase pustii, asupra acestor urne cu un fund de cenușe, și, entuziasmați de spațiile lor, le-au umplut cu sevă ciocotitoare. Aceași expresie cu funcțiune periferică în Occident, capătă astfel o nouă funcțiune nucleară la noi. Acesta este adevăratul mesaj al ultimei noastre literaturi.

Este totodată și replica din dialogul angajat cu cultura universală. Astăzi, dinspre prestigiul politic românesc, cu strălucita sa notă personală în cadrul generalului prestigiu politic al răsăritului, a deschis adînc ochii asupra noastră, este momentul psihologic să aplicăm o lovitură decisivă ignoranței și indiferenței ce mai dăinuie încă în jurul culturii pe care o reprezentăm. Poezia noastră apare în momentul de față mai plină decît a Occidentului. Avem ce dăru. De aceea, catedrele, institutele, editurile, revistele, schimburile culturale, deșin în fața actuală o mare menire istorică.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

CULTURA CA DIALOG ÎN SPAȚIU ȘI TIMP

Poate că cea mai mare dramă a culturii — dramă privind însă exclusiv operele literare — este absența unei limbi universale. Elogiind « meritele poetice reale de care au dat dovadă poeții germani de limbă latină (...) într-o vreme cînd aceasta era limba universală, și cînd se înțelegeau astfel între ei într-un mod pe care acum sîntem pe cale de a-l pierde », Goethe — romanticul care pune bazele conceptului de « literatură universală », germanul care se entuziasmează de valoarea deosebită a poeziei populare croate, nordicul care se lasă captivat de spiritul mediteranean — condiționează, de existența unui asemenea organ de exprimare supranacională, însăși realizarea « unei concepții mai libere despre lume ». Cu toate acestea, el nu pare să regreta inexistența unui organ universal la dispoziția creatorilor de opere literare: părintele lui Euphorion, odrasla imaginară a preafrumosiei Elena și a neliniștitului Faust, își dă seama că fenomenul atât de complex al culturii nu poate să fie decît o relație vie, mereu actualizată, peste spații și virate, între plămînzurile spiritului uman, un dialog al acestui spirit cu sine însuși. Dialog în care diversitatea « vocilor », adevărînd experiențe de viață și structuri expresive cît mai felurite, asigură o arie mai vastă, un joc fecund și seducător de rezonanțe. A formula conceptul de literatură universală înseamnă a presupune, implicit, existența unor literaturi naționale: individualul precede, și aici, generalul, furnizîndu-i scînteile necesare nimbului propriu. De altfel, chiar pentru spații mai limitate, ca — de pildă, perimetrul european, gînditorii care au încercat să definească o spiritualitate, sau o cultură, mai generală decît aceea a unui singur popor, au procedat prin integrare de elemente spațiale și temporale, prin însumare (o sumă axiologică, nu aritmetică): înaltele de Valéry — care definea spiritul european ca un produs al mentalității grecești peste care s-a suprapus creștinismul, în spațiul privilegiat al bazinului Mediteranei — un Ernst Troeltsch releva în lumea modernă, « în ciuda unui spirit al său propriu și cu totul nou », influența determinanță a culturii, tradiției, limbii, filozofiei și artei antice, influență înțeleasă ca « o întrepătrundere generală și totodată conștientă » (Apud E.R. Curtius: « Literatura europeană și Evul Mediu latin », pag. 30). Dar pentru noi, astăzi, asemenea definiții par totuși restrictive: cine mai poate concepe acum spiritul european fără aportul substanțial al literaturilor nordice, fără fantezia și înțelepciunea suculentă izvorînd din zonele de maximă interferență culturală ale Orientului Mijlociu, fără contribuția — pe linia investigației psihice — propusă de către marii prozatori ruși? Mai mult chiar: cine poate concepe acest spirit fără elementele mereu asimilate și, deci, interpretate, ale artei africane și filozofiei hinduse, dar — mai înainte de toate — fără aportul subteran, deloc spectaculos dar esențial, al arilor folclorice ale tuturor popoarelor europene, mai bătrîne — se pare — decît bătrîna Europă.

O analiză pertinentă a fenomenului cultural ne arată un necontenit schimb de modalități și valori pe două planuri: pe verticală, adică diacronic vorbind, dialogul

mereu actual dintre tradiție și inovație, radicalizat cîndva, și falsificat totodată, prin absoluțizarea termenilor conflictuali sub numele de «anciens» și «modernes»; pe orizontală, adică sincron vorbind, dialogul dintre național și universal, exacerbat — la rîndul său — uneori, prin falsa perspectivă, a unei lupte între specificul național și cosmopolitism. Orîndu-ne asecția, arbitrar, procesul continuu al vieții culturale, observația ne va oferi un spectacol similar: o actualitate, conștientă de sine, care-și configurează clișeele proprii și tradiție prin înșirarea actului respingerii a ceea ce nu i se pare viabil în formele și conținuturile vechi; și o literatură națională care se confruntă, într-un plan superior axiologic, cu conceptul mereu în devenire al literaturii universale, refăcînd — în felul acesta — de fiecare dată structurile specificei sale naționale. Nimic nu se uită, nimic nu rămîne izolat, totul se întrepătrunde — ar spune un Lavoisier al culturii. O dialectică vie, respirînd peste spații și timpuri, o viață subterană în care sevă strălucă alimențată superba flori naționale, în care personalitățile creatoare se configurează, ne simțim, în raportul unic pe care-l contractează cu diverse valori adesea eterogene, în care «programele» literare debordează cadrele lor teoretice, iar operele care par cel mai mult produse ale unui așa numit «spirit al timpului» își dîruieșă adînci rădăcini în tradițiile proprii. Această dialectică aparține vieții spiritului, iar raporturile ce se instituie, în limitele ei mereu lărgite, sînt adesea surprinzătoare, aparent nemotivate, întotdeauna însă determinate de structurile adînci ale unui ethos general sau ale unei personalități puternice. Interesul față de o cultură străină care ne-a precedat în timp, poate să la forme aservită a clasicismului francez care vedea în «imitarea» tragediei și comediei eline o normă și un ideal artistic, care înțelegea să se realizeze prin fidelitatea față de un model. Dar acest interes se poate manifesta ca o simplă apetență față de date și realități necunoscute, fără implicații acțiunii modelatoare, așa cum s-a manifestat în romanticismul german: nici folclorul și istoria popoarelor orientale, nici drama shakespeariană nu acționează asemenea unor cadre formative. Goethe și-a dat seama că nici o literatură națională nu se poate constitui ca model pentru celelalte, deoarece rațiunea de a fi — precum și șansele de a dura — sînt, pentru fiecare, alimentate din adîncimile tradiției proprii. Ceea ce s-ar putea numi «exotismul» sau cosmopolitismul romancierilor nu e decît forma de «deschidere» tipică mentalității lor, față de alteritatea nepenetrabilă a vieții și culturii lumii, față de spectacolul caleidoscopic al individualităților. În aceeași perspectivă, două personalități care încheie romanticismul au simțit nevoia de a se ancora în aria de cultură diferite de cele în care trăiau: Nerval, artizan riguros al visului, s-a lăsat atârșat de ceșurile și muzicalitatea vechilor balade germane, în timp ce Hölderlin a evadat din atmosfera sufocantă a epocii sale în orizontul Eladei, prin fascinația — asumată — a miturilor solare ale Olimpului sau a entuziasmului dioniesic. Dar și unul și celălalt au rămas profund naționali în expresie: sonetele norvegiene nu puteau apărea decît în aria unei limbi raționale și transparente, cum e franceza, saturată de propriile sale decențuri; după cum tonul imnic și oracular al «poetului nebul» are — dincolo de schema strofică antică — o cutremurătoare vibrație ce aparține de de-a-ntrégul sunurilor limbii germane. Oare din influența pe care «filozofia compoziției» a lui Edgar Poe, muzica lui Wagner și filozofia lui Hegel au avut-o asupra lui Mallarmé n-a rezultat cea mai specific franceză poetică modernă, tot așa cum un Eliot a topit în creuzetului personalității sale, anulîndu-l complet esențele, viașniile dantești, arta trubadurilor și limbajul colocalizării lui la Laforgue? În schimb, peisajul poetic al Spaniei ne oferă, în deceniul al treilea, un cu totul alt exemplu: la numai zece ani după triumful imagismului — aproape simultan, deși fără legături directe, în America (grupul Pound), în Argentina (ultraismul), în Rusia — o serie de poeți cunoscuți sub denumirea de «Grupul '27» se orientează, pentru a descoperi virtuțile metaforei, nu spre

acest imagism, nici spre suprealismul care devasta Europa, ci spre cultismul conaționalului lor Góngora.

Adevărul este că marile personalități, în care se exprimă întotdeauna sufletul național al unui popor, se formează prin asimilarea organică a unor elemente eterogene care convin structurilor lor adînci. Eminescu, și după el marii noștri poeți dintre cele două răboaie, constituie o dovadă grăitoare. Sinteză strălucită a unor tendințe atât de diverse precum romanticismul german și filozofia indică, Eminescu este în același timp poetul care a sondat mai adînc, restructurînd pentru sine, folclorul și tradiția istorică a poporului român. Așa cum, în secolul nostru, Argeșul cel «cutremurat de sintaxa» și lui Mallarmé (VI. Streinu) și de poetica urcîndului din «Florile răului» — a logodisă acest rafinament modern cu ritmurile și cîndarea poeziei noastre populare; așa cum Blaga — tributar în multe privințe expresionismului, ca poet, și morfologismului, ca gînditor al culturii — a adăugat acestui curent poetic, obsedat îndeosebi de profetism social, de apocalipsa marilor centre urbane, de dărîmarea idolilor, o componentă tipic românească în care orizontul principal îl constituie viziunea mitico-magică într-o «zaristie» a satului și decantările melosului și ipostaziilor existente în poezia noastră populară, — iar filozofii culturii o coloratură care ne aparține în ceea ce are mai specific. Așa cum Ion Barbu transcende orice încadrare programatică — parnasianism, expresionism vitalist, simbolism hermizant — prin interia sa într-o lume de rigori (proprii formației sale științifice) și o altă lume de eufonii și cîndori (proprii spațiului spiritual balcanic), purtîndu-și cu orgoliu blazonul său, absolut personal.

Într-o serie de substanțiale articole consacrate raportului dintre «literaturile naționale și literatura universală» (Familia, 1970 numerele 4,5,6 și 7), criticul Ovidiu Cotruș demonstrează că momentele de «deschidere spre Europa» ale culturii noastre — orientări dominate de o «mişcare centrifugă», animate de dorința «de a ieși din sine», de a se sincroniza cu restul continentului, de a «arde etapele» unei evoluții culturale prea lente — nu numai că au răspuns unor necesități de ordin istoric (latinștii luptau împotriva desnaționalizării, «bonjouristii» aduceau din Franța flacăra revoluționară, dorința de progres etc), dar totodată au oferit noi termeni de mișcare contrare, «cîmpuri», de afirmare a specificului nostru național prin afirmarea unității și originalității latine a limbii române, prin studierea cronologiei, prin fundamentarea istoriei naționale, prin reevaluarea folclorului. Meritul lor esențial a fost însă acela de a angaja un dialog istoric și cultural cu Europa, atrîgînd atenția asupra valorilor noastre specifice, dînd la formare unor mari personalități culturale și artistice, singuri exponenți îndrăgii și instul un atare dialog în planul culturii. Raportul dintre specific și universalitate se înscrisse, pe de o parte, în sfera valorilor, iar pe de altă parte, trebuie gîndit ca o «unică în diversitate»: «marii scriitori au devenit specifice tocmai pentru că au avut un mod al lor și numai al lor» de a exprima o realitate particulară, iar universalitatea creației lor începe cu escapatarea de a transcende determinările de ordin psihic și socio-istoric, pentru a răspunde sensibilității specifice a unor epoci și spații spirituale complet deosebite de cele ce i-au dat ființă. În sensul acesta «programarea» specificului național, o tentativă deșartă și periculoasă: acest specific nu e un dat imuabil, stabilit o dată pentru totdeauna; în același timp el constituie o realitate adîncă, o «matrice stilistică» ce definește un întreg spațiu cultural (L. Blaga), căreia nici un creator nu i se poate sustrage. Un adevărat creator e chemat să «reveleze o nouă componentă a sufletului național», dar el n-o poate face decît în momentul în care se realizează, în prealabil, ca o personalitate de prim rang: «Nu ești mare scriitor pentru că ești specific și devii specific pentru că ești mare scriitor». Poezii semănătoriste, lănași cu surle și tobe de către N. Iorga, în numele unor «nobile idealuri», greșit aplicate în literatură,

au dispărut fără urmă din istoria literii noastre. Nu-i mai puțin adevărat, că nici universalitatea, la rândul ei, nu poate fi « programată ». Aparitului, care se rupe de tradițiile spirituale ale națiunii sale, cu intenția absurdă de a deveni un « cetățean al lumii », înainte de a fi devenit un bun cetățean al patriei sale, se claustrază singur în spațiul abstract al unor experimente care nu pot să dea roade. « Au caracter de universalitate — afirmă Cotruș — toate creațiile care, exprimând într-un mod original, de neexipat prin raporturi de simplă filiație istorică, un conținut spiritual întru totul solid și cu timpul și cu poporul în sinul căruia a apărut, pot răspunde exigențelor oricărei epoci, oricărei țări, chiar după ce fenomenele obiective care le-au ocazionat nu ne mai interesează decât în mod documentar și istoric. » În spațiul fără întindere al culturii universale, toate operele adevărate coexistă, simultan, închipuind un fel de « eon privilegiat », acel « tărâm al Legendei », pe care-l celebrează într-o poezie a sa Al. Philippide.

Dar drama, despre care am vorbit la începutul acestor rânduri, nu încetează: căci conștiința valorilor de talie universală există în literatura noastră nu ne împiedică — din contra — să constatăm, cu tristețe, lipsa de circulație mondială a acestor valori. Pentru popoarele mici, a căror limbă nu are o largă arie de iradiere, dialogul cultural cu marile valori ale literaturii universale este chemat să înfrângă, înălț de tate, această barieră, fatală — am spune, în calea cunoașterii operelor ce le reprezintă. Situația aceasta este cu totul nedreaptă. În ceea ce ne privește, resimțim cu atât mai puternic această nedreptate cu cât avem conștiința împede a valorilor noastre naționale: foldorul nostru reprezintă nu numai cristalizarea unor experiențe de viață cu totul remarcabile și interesante, ci și o desăvârșită transfigurare artistică a lor, în sensul că balade populare ca « Miorița » și « Meșterul Manole » constituie capodopere literare în cel mai înalt înțeles al cuvântului; lirica lui Eminescu și a cel puțin cinci poeți români dintre cele două războaie mondiale se situează la nivelul valoric al celor mai reprezentative « sunete fundamentale » ale poeziei universale din orice timpuri; spiritul inovator al unor scriitori români este o realitate de necontestat, și numai granițele limbii noastre au împiedicat Europa să afle că un Macedonisc scria versuri libere în 1880 (deci, cu șase ani înainte ca « luminările » lui Rimbaud, răcite la Verlaine, să fi fost publicate) și formula, în același timp, o « poetică » eliberată de vîngurile gândirii logice, sau că Urmuz anticipează literatura « absurdului ». Curmarea unei asemenea stări de lucruri, care se perpetuează până în zilele noastre, nu poate fi decât rezultatul unei politici culturale înțelepte. În cadrul căreia « deschiderea » spiritului nostru față de valorile literaturii universale (făcî prin traducerea operelor reprezentative, citî și prin asimilarea în mod organic și creator a modalităților pe care le propun, evitînd însă orice epigonism) trebuie să se întoarcă de la discutarea, de interpretarea critică a acestor valori, de pe pozițiile spiritualeității noastre. Stimularea interesului străinilor față de operele literaturii noastre este o problemă încă deschisă, și mereu actuală. A constata, superficial, că literatura noastră « nu interesează în străinătate » înseamnă a cupriza la fața pieții literare europene: ori, nu succesul imediat de public, ci atenția unor scriitori adevărați de peste hotare față de valorile noastre naționale, captarea interesului lor pînă la gradul de a-și face sau schimba etc. mai direct poezia și proza noastră de astăzi, angajarea lor în cadrul unor comunicări culturale, realizabile — desigur, mult mai bine — prin contacte directe, personale — iată calea care ar putea să ducă la o mai bună cunoaștere a literaturii noastre peste hotare. Traducerea operelor românești în diverse limbi străine ar trebui întemeiată pe alte criterii decât s-a procedat pînă acum: un adevărat dialog cultural nu se poate institui decât între personalități de prim plan, singurii ambasadori îndreptățiți ai genului creator al unui popor.

ÎMPĂTRITA RĂDĂCINĂ A UNIVERSALULUI ÎN LITERATURĂ ȘI ARTĂ

Sînt ani de-atunci. Într-o vară, una din verile studenției, am urcat la o cabană în munții Apuseni, o cabană așezată la o înălțime nu prea mare dar favorizată de o deschidere largă a perspectivei, îngăduind privitorilor să străbată întreg ținutul Transilvaniei, pînă departe la Carpații răsăriteni, pînă la Intorsura Buzăului care se vedea în bătrîna piezișă a soarelui de amurg ca o dungă violetă și mai aproape, urmînd lanțul sudic al Carpaților, prin munții Făgărașului care se zăreau, în ore luminoase, cu toate virfurile lor, pînă la masivul de bazalt al Detunetei. Cercul se închidea: te afaii undeva pe circumferința lui, și totodată, ciudată iluzie, în centrul lui. Cu o rotire a ochilor cuprîndea o lume și te cuprîndea în ea. Nu este spectacolul oferit de provincia înconjurată de munți, ca și acela al câmpilor Tesalei și Beoției, al coastelor dantele și al insulelor casnice în marea elină, oferit privitorului de pe Olimp, astfel întors incit să formeze un tot? Dar acesta este însăși sensul etimologic al cuvîntului *univers*: ceva astfel întors incit să alcătuiască un întreg. Pentru noi lumea este, poate, înainte de toate, spectacolul lumii — spectaculum mundi — rotirea lentă a sferelor luminoase în întunericul globului cuprînzător.

Dar să ne întoarcem pe tăpșanul din fața cabanei, loc privilegiat al spectacolului și meditației. O vale largă se deschide în fața casei. De jur împrejur, culmi cu pante domoale, pîlcuri de brazi, cenușii stîncilor și verdele auster, încetăținit al ștepturilor mai jos, risipite pe paștele întinsă a văii, acareturile de vară ale moșilor care urcă vara cu oile la stîni. Contemplînd de aproape ori mai de departe toate aceste alcătuirii ale minții omenești, arta moșilor își descoperă o anumită ordine a ei. Volumele căsutele, desenul fin, fragil, al țărcurilor, succesiunea elementelor uniforme, dispuse conform unor simetrii riguroase, o ierarhie a formelor reglementată de anumite legi ale geometriei intuite de meșterii lemnari, în sfîrșit o ingenioasă echilibrare, o armonizare a funcționalității cu grațuitatea decorativ-estetică, toate acestea, și altele încă, demonstau însușirea ordonației a artistului care a prezidat la construcția acestor minuscule opere de artă. Dar, ceea ce mă fascina de-a dreptul — fie că priveam dispoziția șindrelor unui acoperiș, înghemănarea birnelor alcătuit pereții unei case ori drугii sau șipcele unui țarc — era corespondența tuturor acestor forme și figuri plastic-arhitectonice cu elementele firii înconjurătoare. Dispunerea șindrelor și aceeași cu a solizilor suprapuși alcătuit un con de brad; birnel, grinzile unei construcții continuă dispoziția firească, arhitectonică, a unui copac. O lege subtilă a naturii pare să fi fost însușită de oamenii care, construind, au rînduit toate cele fîrîrte de el într-o ordine rezigată și a cea lege. Patra fusese tăiată și clădită după norme similare cu acelea care deter mină rostuirea straturilor, a rocilor. Am admirat atunci, și de atunci încoa, genul meșterilor necunoscuți care au dat clădirilor, dar și uneltelor, obiectelor apare nt celor mai banale ale inventarului țără-

nesc, o formă, o unitate, o ordine, integrându-le într-un univers stilistic. Căci universul artistului este stilul său. Și meșterul anonim care a clădit acele stîne și parcuri din *Apușeni* a intuit în formele primordiale ale firii elementele stilului adică ale universului său.

Arta noastră populară are în gradul cel mai înalt ceea ce am putea numi o *demnitate stilistică*. Rareori mi-a fost dat să înțeleg adevărul acestei formule — deloc retorice — aplicate unui ansamblu al lucrărilor omenești, ca atunci când — într-o după amiază de toamnă — am pășit într-o curte țărănească din înălțimea acelorși *Apușeni*. Curtea aceasta, în care am intrat din întâmplare, deschizînd o poartă veche, meșteșugit alcătuită din birne, scînduri și drugi de lemn, roșe și parcă pietrificate de ploaie, avea ceva din Curțile împărătești în care intra vreun Harap Alb al basmelor. Totul numai lemn. Sub lemnul bizar strînjit al unui nuc bătrîn din mijlocul curții, de lemn carul enorm tras în fața unui șopron din grînz de o grosime nemaipomenită, din lemn pereții pușului, și cîmpăna lustruită, și ghiabul. Și capra de cătat lemne, și tot soiul de unelte de care numai uriașii se mai foloseau, ori smei din poveste. Dar toate lemnele acestea erau cioplite, rotunjite, lustruite măiestrit de mîna unui om nevăzut. Am rămas singur, un timp, în Curtea aceasta, adevărată Curte domnească. Și am admirat în înserarea care se lăsa încet, patina tăcută, efortul stilistic răbdurii al autorilor generații de bărbăți obscuri, de meșteri care au pus mîna și cu date unitate formelor și demnitate lemnului, materiei acestor înalte lucrări ale spiritului omeneș.

Într-un colț al curții din înălțimea în iarbă o roată veche cu șapte spițe. Imagine a deoizării, a amurgului unei lumi arhaice? Da, dacă privim acea roată sub specia utilității ei temporale. Nu, dacă vedem într-însa simbolul unui efort străvechi spre forma atemporală. Roata este una din acele structuri prin care arta omului — o tehnică în sensul elin al cuvîntului — a încercat să reveleze universul în arhetipurile sale. Cine, privind-o, acolo, în iarbă, cu cele șapte spițe ale ei, lucioase, netezite de mîna omului și de praful drumurilor, ar fi înțeles-o mai bine, mai adînc în tîmblu obscur al formei desăvîrșite, decât Brâncuși? Priveam în curtea gospodăriei din înălțimea uneltelor perfecte ale micului său univers domestic, și gîndul mă purta spre atelierul Meșterului, o gospodărie asemănătoare, tăcută, mutată în forlota pariziană. Și ca acea roată cu cosmogonic al lui Brâncuși vizează Universul. Un Univers căutat în forma originară.

În miturile cosmogonice, o reprezintă o promisiune și o confirmare a renașterii universale. Ouăle de argilă descoperite în mormintele preistorice și protoistorice sînt embleme ale nemuririi. Descoperit în zăcămintele sepulcrale din *Boșia*, *Dionysos* — divinitatea coborîtă din *Tracia* — cu oul în mînă, anunță re-nașterea. Ovidele lui Brâncuși — descindere a artistului spre forma arhetipală — constituie o epifanie a creației. Universul e surprins în începuturile sale. După cum, în miturile și riturile arhaice, oul garanta posibilitatea repetării actului primordial cosmogonic, adică a creației, fiind — cum spune un ilustru cercetător — « un rezumat al cosmogoniei », tot astfel în arta lui Brâncuși, el este un model cosmic. Apropierea cu mitul (*Biblia* de astăzi dată) și cu dogma o făcea și Ion Barbu în poezia sa cu valoare inițiată, *Oul dogmatic*: « Cum lumea veche, în diestăr, / Înnoată, în subțire var, / Nevinovatul, noul ou, / Patat de nuntă și covou. » Poetul ca și Sculptorul celebrează *nunta*, începutul sacru al cosmosului. Ei au purces, în arta lor, spre Forma primordială, ispiții de străvechul îndemn, *eritis sicut dei*, transpus pe sfîrșimul unei arte cosmogonice. Forma, Verbul lor repetă nașterea exemplară a universului prin întoarcerea la arhetip.

Dar universul nu este re-creat doar prin actul celui care caută formele sale originare, ci și prin viziunea celui care-l proiectează ca pe un întreg într-o operă inves-

tită cu virtuți « cosmice. » Universul nu este doar posibilitate de univers, nașterea permanentă, ci și împlinire, totalitatea constituită, *totum*. Nu este imagine mai prolice evocării — în semn — a unui asemenea întreg, ca aceea pe care o oferă o cetate, microunivers aparent sieși suficient, totalitate închisă. Privind uneori, de sus, de lingă Turnul Negru, aglomerarea urbană a bătrînilor Brașov, burg încins în zidurile duble de piatră ale munților și vechilor fortificații, ai lușia unei asemenea monade ermetice. Privelțelul nu o dată mi-a prilejuit rememorarea cuvintelor închinăte de ultimul nostru mare cronicar, Nicolae Iorga, orașului cu ațtea amintiri. Cu aceea aparentă neglijență a unui scriu febril, istoricul făcuse cîndva, încoo pagină răzleată, o scurtă descriere a burgului. În câteva cuvinte nervoase iată cetatea în fața noastră, cu « șerpiurea întincoasă a multor strade înguste » și « turnul unei mari biserici negre, tăiată aspru din piatra sfîrșimioasă », acestea din care, pe vremuri, « fulgera curburile asupra marilor mulțimi sălbatice care începeau de freamătul nerăbdării platoșa zidurilor orașului. » O lume întreagă, mai veche, mai nouă, prinde să mișune în acea samă de cuvînt a istoricului, ciocanele cutozătoare și cîngile nemiloase ale Reformăției doborău piatra neagră a sfîntilor; cete de boieri fugări apar din țara Românească, « de pe zdrențele scumpe ale cărora nu se șterse încă praful încleat cu siage al luptelor pierdute »; domni mazili lasă scumpe juvare răsrătone zălog după ce-au mîncuit toți ducații din lădiță în mina argintarilor sași, tînjind în urbea închisă pînă ce « în altă zi de vîlmășag războinic, un vînc sălbatic îi lăsa cu sine și rădăria pe plaiurile românești stîpînii sau jertfite zilei următoare. Dacă undeva, într-o reprezentare a universului, acesta pare alcătuit din vîrtejul galaxiilor, tot astfel scufundîndu-te în opera acestui istoric pari cuprins nelăcutat, în tonul vast ca și în nota prîzirătie la subsoal, de vîrtejului istoriei. Vîrtejuri născătoare de lume-țări, imperii, triburi, vovoezi, împărați, drumuri și drumetii — vîrtejuri în care toate și toți acestia pier. Nicolae Iorga nu urmărește doar (după o schemă clasică) mărirea și decăderea formațiunilor istorice, ci apariția și dispariția unor structuri cosmotice, a unor universuri, — fie că e vorba de imperiul otoman ori de urbea Brașovului. Opera sa este universală prin faptul că ea poartă — în totalitatea ei, ca și în oricare parte a ei — un univers în sine. Putem spune despre el, ca și Eminescu despre savantul din *Scrisoarea* sa: « Universul fără margini e în degetul lui mic ». Nicolae Iorga este un vizionar al totalităților, pierzîndu-se cu voluptate în desitul detaaliilor, un mîscător de universuri lui — un demnitar al istoriei care știa că Dumnezeu este, în mod egal, în sumă și în amănunte.

Ciudat, s-ar părea că strădania spre vaste întreguri ale acestui istoric ar continua înalta trudă a cărturarilor Școlii Ardelene. În Opera lor, în vîrtejurile acestora, multă vreme îngropate, recunogiti, într-adevăr, strădania polihistoricilor, a eruditilor enciclopediști spre totalitate. Dar Micu, Șincai, Malor, teologi ce și-au mutat fervoarea în înțuitura neamului lor, în re-întemeierea sa, n-au fost — cu toată amploarea unora din discursurile lor — creatorii de universuri. Ei n-au vizat constituirea ori proiectarea unor universuri ca totalitate, ci au năzuit spre revelarea unor universali. Nu vom înșelea pe de-antregul efortul acestor mari dascăli al poporului român dacă nu vom considera lecția lor în cadrul atmosferei spirituale a unei provincii pedagogice. Transilvania cărturarilor Școlii Ardelene este o Castilie, una din cele cîteva provincii pedagogice — în sensul goethian al cuvîntului lui — pe care le-a avut cultura europeană, începînd cu Elada. În această provincie-scoală al poporului român, dascălii nu erau doar tributarii unui secol al luminilor cum se crede îndeosebi, ci al unei scolastici intrînzitate deprinsă la Colegiul Sfînta Barbara din Viena ori la De Propaganda fide din Roma. Adepti ai unui realism filozofic tomit, Micu, Șincai și Malor credeau în realitatea de sine stătătoare și anterioară lucrurilor individuale, a noțiunilor generale. Fervoarea sacerdotului lor, o anurme mistică bine temperată, ei au mutat-o

de pe țărmul disputelor teologale pe acela al restaurării naționale. Calea propusă de ei era aceea a marilor reformatori morali: calea restaurării unei purități originare. Dar, în prealabil, se cereau elucidate și întărite în esențialitatea lor, *universalitățile*, principiile de temelie — privind originea, continuitatea, latinitatea ideală, destinul poporului român. Toate acele *istorii pentru începutul românilor în Dacia*... acele *Dissertații pentru începutul limbii românilor*..., acele *Temeiuri ale gramaticii românești*, lucrări filozofice, istorice, filologice sînt scrise pe rîva celor care în lucrurile și înaintea lucrurilor istorice, gramaticale sau moralești, văd existența mai reală decît a acestor realități, a universalilor, a conceptelor și principilor universale.

Și totuși, toți căutătorii împătîmii al universalului — în originea sau totalitatea universalului ca și în universalul — sînt înrudiți între ei. Toți, poeți sau sculptori, istorici, filologi sau predicatori se știu purtători de mesaj. Fervorează nu exclude luciditatea, după cum răcșala eruditului nu interzice patosul. Sînt unii, însă, printre acești poeți cosmogonici, demiurghi ai istoriei sau credințioși ai universalilor, care au darul deosebit al conștiinței patetice. Unii ca aceștia vor da cuvînt unei culte al universalului. Vasile Părvan este, în spațiul literaturii române, un asemenea fervent al unui univers pe care arheologul și poetul îl descopereau, în amintirea lumilor dispărute ca și în speranțele celor viitoare. Îl vedem azi, ca și altădată, la Histria printre blocurile templului de pe malul lagunei, între stea scitică și marea din zare, dozgropind, scotînd la iveală reliefulurile funerare. Tot astfel, îl vedem în mijlocul unui popor de statui, el înseși conștiința lor, oficiind ca un sacerdot într-un templu cu columne albe. Pare un obsedat al morții și este, de fapt, un fascinat de lumină. « Noi săpătorii în piatră învîrtim pe oameni a vedea viața » — rostește cu o gravitate hymnică, unul din purtătorii săi fictivi de cuvînt. Această vedere a vieții nu este cu puțință — după Părvan — decît prin retragerea în « Tăcere » ca în « centrul lumii ». Tăcerea este, în viziunea cosmic-etică a lui Părvan însuși « centrul lumii ». Pentru el, tăcerea nu e cea mușenie a spațiilor infinite care-l înspăimîntă pe Pascal. Desigur, pentru gînditorul nostru, ca și pentru autorul jansenist al *Cugetărilor*, universul infinit e mut. Singur omul își însemnă trecerea prin lume cu ajutorul cuvîntului. Dar, totodată, acel centru al tăcerii din noi — loc din care universul ni se revelează, centru al lumii — e un perpetuu memento al haloului de întuneric care înconjoară fugitiva lumină a trecerii noastre prin lume. Tăcerea aduce, prin prezența simbolică a unei morți conștiente în viață, un impuls vieții. « Și-ți aduci aminte cu recunoștință că zilele vieții tale treburile bîne umplute, căci ele sînt fără număr. Și le umpli atuncia cu virf de zgornocul bucuriei al vieții tale. » Erolismul lui Părvan, concepția etică a acestui bărbat — fervent cultivator, în « tăcere », al Universalului — nu îngăduie nici o clipă conștiinței sale mereu subminată de seismele proprii afectivității să cedeze în fața unui apel al neantului.

Literatura se află sub zodia — goethean decretată — a universalului. Artele de mult au devenit un limbaj universal. Dar pentru a intra în universul literelor și artelor nu-i suficient să posezi mijloacele unei comunicabilești ce nu cunoaște frontiere. Universal nu este doar spațiul comunicărilor posibile. Pentru a deveni « universal », pentru a comunica cu universul trebuie mai întîi să-l născoci, să-l proiectezi, să-l construiești. Literatura noastră a fost, este și va fi universală ori decît ori a descoperit ori a descoperi universal în sine ea. Iar universal poate fi descoperit și revelat coborînd spre originile sale, îmbrășșîndu-l ca totalitate, statuîndu-l în universalii ori cultivîndu-l cu fervoare în sine.

VOCATIA ASIMILĂRII

O promptă receptivitate, deschiderea permanentă către orizonturile altor culturi, ceea ce s-ar putea numi *vocația asimilării*, intră în definiția celor mai reprezentativi exponenți ai literaturii române chiar dela începuturile sale. Scolnicul Cantacuzino, Dimitrie Cantemir, probează de timpuriu orizonturile vaste ale gîndirii românești, racordarea sa firească la curente de înaltă tensiune intelectuală. Nu fără riscul imitației facile, al febril adaptabilități ocazionale, o stare vocală, desfigurată organic, a reprezentat înainte de toate însă, indiciul pozitiv al unei energii potențiale, grație căreia am și izbucit, de altminteri, să parcurgem rapid etapele și să recuperăm lunga rămînere în urmă impusă de condiții istorice vitrege. La răsucirea a numeroase influențe și contaminări, creația românească de valori a folosit împrejurările tocmai pentru a se defini pe sine printr-o permanentă și ambițioasă confruntare cu ideile, cu realizările din afară. Afirmarea « spiritului critic » în viziunea lui Ibrăileanu, « sincronismul » lui Lovinescu sînt încercări de a da corp doctrinar, structură corectă unor realități îndelung verificate și de a deduce din însăși experiența literaturii române, ca o lege a evoluției sale, larga disponibilitate, în spiritul situației într-o rețea de vaste comunicanțe, apte a-i pune în evidență reacțiile specifice și a-i înlesni distilarea esențelor proprii. Se pot aduce amendamente acestor teorii, printr-o distincție mai netă, de pildă, față de seducția model, dar respine nu pot fi în niciun fel, fiindcă ar însemna să se repete eroarea tradiționalistilor care în zeluț al « autohtonism » ajungeau să justifice dacă nu direct ignoranța, în orice caz unilateralitatea, intoleranța spirituală, rigiditatea inchiizitorială (devenită de-a dreptul obscurantism sub zodia ortodoxismului), adică tot altdea modalități de limitare a resurselor și, implicit, de atrofiere și alterare a originalității.

Privirea retrospectivă, chiar fugară, lasă să se vadă că de trîncină a fost la noi înțelegerea faptului că un climat propice afirmării originalității exclude izolarea și reclamă ferestre deschise în cît mai multe direcții, spre a stimula vitalitatea și pînă la participări efective la o competiție a valorilor de proximitate. În zorile literaturii noastre moderne se profilează, semnificativ și încă plin de consecințe, gestul lui Eliade Rădulescu care, în colosala lui voință de mentor al creației originale, conține (idee de împrumut!) proiectul aceluiași vaste « Bibliotecii universale » destinate mai mult decît să umple, prin masive traduceri, goluri de lectură, să modeleze gîndirea, să mobilizeze posibilități inedite de expresie și astfel să dea curaj sensibilităților pînă atunci reținute, handicape de unele rudimentare, să-și aștepte un teren mai feril, o suplețe nouă și forță de captare. Mai mult decît un program educativ, inițiatorul « Bibliotecii universale » furniza jaloarele unei căi spre rafinare a limbajului și nuanșarea conștiinței artistice, care relată și consolidată ulterior de numeroși urmași. Aveau dreptate susținătorii *Daciei literare* cînd proveneau că « traduceriile nu fac o literatură », în sensul de a nu suplini operele inspirate din realitățile fiecărui popor, dar îl pot accelera ritmul dezvoltării și mai ales o pot forțifica prin asigurarea percepției creatorilor săi și prin largirea și sensibilizarea masei consumatoare. Tocmai pentru valoarea sa de exercițiu formativ traducerea a ispitit pe mai toți poeții și i-a îndemnat în atîtea rînduri să-și încerce

măsura posibilităților pe unul și același text, la concurență cu contemporanii ori predecesorii iluștri. Surpriza produsă de antologia Baudelaire întocmită de Geo Dumitrescu a fost de a descoperi, nu numai întinderea pătrunderii autorului *Floral* rului în limba română dar mai ales mulțimea nelămpădită a variantelor la unele piese ale sale. Și cu toate acestea, *Albatrosul* continuă să fascineze pe orice poet și sînt de așteptat versiuni noi pe lângă cele cîteva zeci existente. Iar cazul Baudelaire nu este izolat. Pentru simetrie cronologică, ar fi de amintit pătrunderea cam în același timp, a lui Helme, al cărui *Lorelei* se cunoaște în peste cincisprezece traduceri românești, începînd cu a lui Grigore Alexandrescu, puțin tîrziu, de la 1874. S-ar părea că dificultatea unor piese a incitat ca o probă de virtuozitate. De pildă, celebrul *Wanderers Nachtlied* al lui Goethe sau tot altul de inefabilul *Cîntec de toamnă* al lui Verlaine (care da, cîndva, prilejul lui Emil Serghie să obțină incontestabile drepturi în catenele poeziei). Adevărate cazuri, demne de a fi studiate sub diversele lor semnificații estetice, reprezintă *Corbul* lui Poe, reluat fără oboseală de mai multe ori de la probabila lui încălcare apariție în *Românul literar* (20 mai 1891) pînă la versiunea recentă a lui Petre Solomon, trecînd prin aceea a lui Emil Isac din *Lumea* (20 ianuarie 1946) — *Cîmîtîrul marin* al lui Valéry tradus numai de la 1930 încoace, adică de la versiunea lui Mihai Steriade din *Adevărul literar*, de o întreagă cohortă (Maria Holban, G. Mărgărit, Argintescu-Amza, Ion Oana, George Dan, Constantin Chiorăia, Dan Dăghe, Ștefan Aug. Doinaș etc. — inclusiv versiunea în proză din romanul *Lupul* de Dinu Nicodim după cum sembla, chiar la apariția cărții, Vladimir Streinu) — poase și *Le Bateau ivre* a lui Rimbaud la care s-au încumetat pe rînd Lazăr Iliescu, Mihnea Gheorghiu, I. Frunzeti, Petre Solomon, Veronica Porumbacu, probabil și alții. În același context ar trebui citat, desigur, Esenin înfățișat paralel cititorului român în două versiuni poetice perfect delimitate, a lui Zaharia Stancu și a lui George Lesnea. Ar mai fi și Apollinaire cu *Canal de vîntoare*, cu *Padul Mirabeau*, dar un tablou total edificator va fi greu de întocmit pînă ce nu se vor întreprinde investigații bibliografice aume, în scopul unei evidențe exhaustive. (Deocamdată însăși cunoașterea circulației lui Baudelaire se dovedește lacunară!). Cu timpul, s-a ajuns la tipul elevat de poet în activitatea cărui creație originale și traducere sînt deopotrivă de reprezentative. Ion Pillat, Blaga, Ion Marin Sadoveanu, Miron Radu Paraschivescu, Marcel Bresișu, Al. Philippide au ilustrat, și nu în exclusivitate, categoria respectivă, îmbogățită copios de o suită de poezi ale vremii noastre.

Nu putea să rămînă fără consecințe extinderea crescîndă a acțiunii de traducere și la contactul cu fenomenul literar străin, care traducea a încetat să mai constituie domeniul strict al specialiștilor și al inițiatorilor. Începînd să fixeze «masca timpului» în *Mișcarea literară* de la 1924, Tudor Vianu semnală, odată cu proliferarea cărții originale, intrarea a tot mai numeroase lucrări din circuitul universal în sfera interesului nostru public, avînd drept urmare diminuarea imitației, posibilă atîdădată doar în condiții de ignoranță. De fapt, Tudor Vianu vorbea ca discipol al lui Ovid Densusianu și al lui Rădulescu-Motru, promotorii unor susținute mișcări de «europenizare» substanțiale. Alte în cursuri universitare, cit și în publicațiile pe care le-au condus (primul: *Viștoare Nouă* — cellalt: *Nova revistă română și Ideea europeană*) au căutat să îndrume eforturile spre depășirea falselor dileme specificitate-universalitate, prin angajarea în creație de valori de la un orizont de mai cu primărit. Fără amplitudinea unui Curtius, dar cu o egală rigoare filologică, Ovid Densusianu desființea, încl. înaintea primului război mondial, harta unor țesături foarte complexe de motive și atitudini comune, făcînd tocmai, prin înțepătrunderea lor, mai vizibile teritoriile deosebite, inconfundabile, pulsul autentic al fiecăreia dintre literaturile avute în vedere, franceză, italiană, spaniolă sau portugheză,

la care urmărirea să asociez, se înțelege, și pe cea românească în plină ascensiune. Cel care a supus polemicii necruțătoare mediocra opoziție tradiționalism-modernism, «frânmism» — «europenism», a călînd la un moment dat poli viști literare, a fost Camil Petrescu. La *Săptămîna muncii intelectuale* și mai tîrziu, el n-a încetat să demonstreze că fructificarea originalității, acolo unde ea există, nu se obține nici prin «localism» înclîst, orb, nici prin «mimetism» dezinvolt, în bătaia tuturor vînturilor. Între conservare și imitare, Camil Petrescu optează pentru soluția depășirii acestei plate alternative prin intermediul sporirii gradului de complexitate, de aprofundare intelectuală a problemelor puse scriitorului de experiența și mediul său, pe fondul preocupărilor culturale universale. Pentru el chestiunea originalității ținea strict de tensiunea trăirii, nu se limita la pitorescul hibrid și nu depindea nici de numărul ideilor împrumutate. Prin Eminescu, Caragiale, prin Iorga și Păvan, spiritualitatea românească participa, în viziunea sa extrem de orgoliosă, la «frîmintarea culturii europene», confirmînd principiul potrivit căruia «fizionomia unei țări e fixată de personalitățile ei culturale». Însăși personalitatea lui avea să devină ilustrativă în cel mai înalt mod și, din anumite puncte de vedere chiar surprinzătoare, dacă se are în vedere prezența radiografiei intelectuale întreprinsă de el, anticînd prin unele rapoarturi observații care au devenit apoi unanim acceptate prin filiera prestigioasă a unui J.P. Sartre. Vechiul complex, exprimat cîndva chiar de Camil Petrescu sub formă interogativă: «Pot stătea mîi să dea scriitorii mari?» — traduce mai curînd o nevoie nesatisfăcută de notorietate, decît o stare obligatorie de lucruri. Barierele limbii împiedică răspîndirea, împrăștierea largă, dar mai puțin existența propriu zisă a unor valori de primă mîrime. Nici măcar în domeniul schimbului de opinii, al interpretărilor marilor fapte de cultură, n-am obținut recunoașterea meritată, deși de aici au pornit uneori contribuții prioritare, față de cele consacrate în altă parte mult mai tîrziu. Logica lui Maloescu de la 1876 era, la vremea ei, o valoare «europeană», considerațiile lui Rădulescu-Motru din cartea despre Nietzsche publicată în 1897 (apărută mai tîrziu în folioarele *Epocii literare* sub imboldul cruzității lui Caragiale) depășeau rezervele și lipsa de penetrare ce înconjurau la acea oră pe filosoful german în lumea occidentală; idealul constructiv al perfecționării propus de Tudor Vianu constituia o soluție optimistă, originală într-un domeniu dominat de doctrinari și «critici» irremediabile, la fel cu aspirația lui G. Călinescu către monumentalitate, nutrită de o robustă încredere în permanența creației umane.

După cum tradiția nu se reduce la simpla preluare a unei moșteniri și presupune un sentiment viu al continuității, tot astfel a te instala în universalitate înseamnă să obții această «favore» printr-o fermă prezență în planul permanențelor cu problemele tale, ale locului, ale timpului și ale comunității pe care o reprezîți. Dacă a existat vreodată motiv de suspiciune la adresa influențelor din dorința de a păstra intact fondul original, specificul tradițional, o asemenea rezervă și-a pierdut justificarea, fiind depășită prin chiar faptul că astăzi însăși deschiderea constituie o forță tradiție, un timp îndelung prelucrat și plin de roade, încl. deconșiderarea lui ar însemna abandonarea propriilor cuceriri și deci, diminuarea șanselor de a ne afirma mai departe în lume.

in exclusivitate pentru

Secolul 20

poeme inedite

EUGENIO MONTALE

Un nou Montale, epigramatic, mușcător și mai înrăstiat — adesea plin la disperare —, coborînd în ironie ca într-o clipă de seninătate, acut și descărnat în vers, stă să iasă la iveală, odată cu cel de-al patrulea volum de poezii «Satura», pe care îl va publica în curînd. Marele poet a binevoit să ne cedeze un număr de poeme inedite, pentru «Secolul 20», din această culegere în perspectivă.

d. v.

AICI ȘI ACOLO

De multă vreme încercăm această
reprezentăție, dar avem nenorocul
să nu fim niciodată aceiași.
Mulți au murit, alții își schimbă
sexul, își prefac bărbile, chipul, limba,
vîrsta. De ani ne pregătim (de secole)
rolurile, tirada lungă ori poate numai
«Domnul e servit» și-alteceva nîmici.
Așteptăm de milenii ca cineva
să ne salute cînd ieșim la rampă
cu-aplauze ori chiar cu fîvărături,
nu are importanță, spre a ne consola
cu un « nous sommes là »
Dar nu gîndim în graiul francezilor și-așa
vegîm rîmînim aici și nu acolo.

RIMELE

Sînt rimele mai plăcute
decît cucoanele din San Vincenzo: bat
la ușa și insistă. A le respinge
e cu neputință. Iar cît timp stau
afară sînt de suportat.
Decent poetul le îndepărtează,
le-ascunde, ori trișează, ori încearcă
o contrabandă. Ară însă de zel,
fătornicele, astfel că mai curînd
ori mai tîrziu (rime și babe)
ne vin în prag și sînt mereu aceleași.

CREZI OARE?

Crezi oare că pesimismul
a existat cîndva? De îmi arunc
privirea-n jar, urma nu i-o descopăr.
Nu-i voce înăuntrul nostru
care să se tînguie. Și dacă plîng,
e totul un contra-cînt,
îmbogățind acea gigantică
țară de tart și frișcă a viitorului.
Am ras și-am curățit la rădăcină
orice erupție a gîndului. Acum
paleta ne e înșesată de toate culorile,
afară de negru.

CE LIANT ȚINE ÎMPREUNĂ

Ce liant ține împreună
aceste patru pietre.

Mă gîndesc la ingerii
risipiți lîc colo
neobservați
fără penă fără formă
nici măcar ochișori
dimpotrivă neșuturi
de pălău lor
și de a noastră
chiar dacă sînt
o greutate de cumpănă
mai rezistentă ca punctul lui Arhimede
și dacă nimeni nu-i vede
a pentru că avem navele de alți ochi
pe care cu nu-ă am
și nu-i doresc.

Adevărul e pe pământ
și el nu știe
nu-l vrea
chiar dacă se distruge.

Așa că trebuie să simulăm
că avem în mîni ceva
sau ne atîrnă de picioare
nici faptă nici trecut
nici viitor
și cu atît mai puțin un zid
peste care trebuie să sărim
trebuie să simulăm
că mișcarea și poposul
au sensul
nonsensului
pentru a înțelege
că punctul nemîșcat este un tot
ce se reduce la nimic.

CUVINTELE

Cuvintele
cînd se trezesc
refuză locul cel mai
potrivit, hîrtia
de Fabriano, cernela
de China, plicul
de piele sau de catifea
care le țin secrete;

Cînd se trezesc
întîrzie pe dasul facturilor
pe marginile buletinelor de lotto,
pe invitațiile de nuntă
sau ferparuri;

altceva mai bun nu cer
decît încurcătura clapelor
mașinei Olivetti portabile,
decît întunecimea buzunarelor
vestei, decît fundul
cașului, unde devin
cartușe;

nu sînt deosebi bucurioase
să fie acviziția aforă
ca niște slugi și primite
cu aplauze furtunoase
și dezonoare;

preferă somnui
în sticlă, rușinei
de a fi citite, vindute,
îmbalsămate, hibernare;

sînt ale tuturor
și în zadar le ascunzi
în dicționare,
pentru că se ivește totdeauna
bădăranul care dezgroapă trușe
și mai împușcă și mai rare;

cuvintele
după o așteptare eternă
renunță la speranța
de a mai fi pronunțate
odată pentru totdeauna
și a muri apoi
cu cel care le-a posedat.

AM VENIT PE LUME

Am venit pe lume într-un anotimp calm.
Se deschideau multe uși care-acum
sînt închise.
Alina Mater dormea. Cîne s-a încumetat
să o trezească?

Totuși n-au fost
așa de îngrozitoare uraganele
de după aceea,
dacă se putea încă merge, strînge
mîinile și să te recunoști.

Și dacă nu era ușor să umbli printre
erorii războiului, viciului și aducerii
de nenoroc, ei aveau totuși un chip,
acum nu știi cum să ocolești capcanele.
Sînt fără număr.

Nesfîrșitele închideri și deschideri
pot avea un sens pentru cel care e de partea,
singura însemnînd ceva, a păpușarului.
Dar el nu cere ajutorul cui
li ignore scopul și meșteșugul.

În românește de DRAGOȘ VRÂNCEANU

JORGE GUILLEN

POEME NOI

NOAPTEA ISTORIEI

«Quijote», I, 34

În liniștea de noapte, n timp ce somnul
Cel dulce stăpânește muritorii,
M-am deșteptat și-n urmă însonnia
Îmi adăncește bezna cuibărită
În liniștea cea mare și-mi oferă
În schimb senzația imensității,
În care stau plutind tot mai mărunți
Dar împăcat acum în așternutul
Ce este-o simplă arcă a lui Noe.
Arcă, lăuntrică celui sălbatic,
Brăzdând istoria, învăluitoare,
Imensitate-a liniștii acestor negre.

ÎN ACEȘTI ANI

I

Toți își dau seama. Fapte fără număr
De tiranie, de revoltă, de impulsuri
Vioale se revărsă-n singe-mprăștiut.
Crimă?
Crimă pe care-o cere legea,
Sau anilegea, din rațiune sau
Din pasiune. Iată cifre, pumni
Și arme.

Arme.

Armele sînt sfinte.

Și iată tehnicieni, miniștri, zei,
În fabrici, în palate și înouri
Conduc ravagiile sau le contemplează.

II

Și nu e numai la periferii.
În sate și ținuturi locale
De galbeni, albi și negri

Se stîrle
Cu disperare foamea.
Totodă neputință,
Sub pielea de-o culoare sau de alta
Se-adună izbucniri fatale-n
Direcția unor culmi de armonie.
Și totul coexistă.

FABULĂ ESOPICĂ

Intelectul, ca linxul,
Vede atîta de adînc
Că tot privind nimic nu mai distinge.
Realul... Ce e? Nihil. Nihil?
Cuvîntul latinesc
Exprimă și mai bine dezolatul
Deșert pe care linxul, îngîmfat, îl
Descoperă, glorifică.
Spiritul știe totul despre spirit.

Și tu, ce știi tu oare, amăgite
Șobol, ingenuu printre arături?
Crezi în realul pipăibil. Lucruri!
Ascultă vocea sarcastică a linxului
Și risul lui. «Lucruri! Ce neghiob. Neghiob.»

Se-ncheie soliloquiul. Viață plină.
Linxul, nespus de ager,
Se duce, își urmează calea.
Vede-o mașină-n goană. Se ferește, cu prudență.
Nu-i oare o iluzie? E praxis.
Această vorbă elinească cere-acum
O mică contradicție: nu-i dect proxis.
Șobol și linx, afară, sînt egale
O dată ce-și duc viața printre lucruri?
Nihil și praxis se-arnestecă și se confundă.
O, baliverne ale minții și purtării.

GLOSSE

1

Vivre civilit
Henri de Regnier

Nu înjosește viața, ci-omărăște.
Toamnă finală, mai frumos trăită.
Mereu amant mă-nchin în fața lumii.
Știu jocul. Cu nimic nu mă rănește.

Vom trece de abstracta, calculată
Frontieră. Miezul nopții. Treizeci și unu
Decembrie.

Victorie, începe-un an.
Sporește suma noastră. Greu, apăsă
Virsta.

Și zicem: Timp. Nu este scenă
A rațiunii. Anevoios simțim
Concret și personal curgînd tarentul.

Comme nous aimons l'immense variété de la vie!

Léon Paul Fargue

Viața-i mai mult decît încap-e-n tine.
Instinctul propriii noastre nimiciri?
«Thanotos». Este tragica suzerenie.
Cu-auzul tău ascultă: viață, viață.

MĂRUNȚȘURI

Lumina? Cît durează o clipire
De ochi a lunecat peste un astru:
Pămîntul, clișă împede-ntr-o toate.

Pămîntul — unde ar putea să fie?
Atît de mic, fără lumină proprie,
Rotindu-se-n tăcerea fără margini
Și ignorat de-atîta profunzime.

Și pentru ce se naște omu-acesta?
Ca să deschidă și să-nchidă ochii.
Să aștepte timp pentru-a vedea lumina.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

PIERRE EMMANUEL

IMN ZEÎTEI

4. Putere care ești Foame în toate lucrurile
Plecăciune Ție, plecăciune Ție, plecăciune Ție,
Plecăciune, plecăciune.

Neștiții oare ești Tu plinul în ratunjimea lui
Sau lipsa cu vinătă vină, impenetrabila?
Vrednic de numele Foame-i doar globul acestă intact
Mărul nemişcat încă e cerul prea neted
Întregimea pustie înainte ca un strigăt
S-o răvășească într-o prezență insușibilă.
Cu toate că lopetele tău se cheltuieste-n eoni
Ce știi Tu, o, Eternitate despre multomeneștile
Foame te și recolte de pe pămînt? Te-am văzut
În zile gata să crape de limezime și-n nopți de smoolă
O, absență, perfecțiune atle de nesăbuită
Că răsuflarea se-ntoarce de pe buze și sfișie
Totul cu lama ei fără să știrbească nimica.

6. Putere care ești Energie în toate lucrurile
Plecăciune Ție, plecăciune Ție, plecăciune Ție,
Plecăciune, plecăciune.

A rupe, a se coace: să-nfrîngi legea, să umpli Ovalul
Orice germen e-nchis pe-un vulcan. Presiunea ta
Pornită la asaltul fectului atom. Sînt piatră
Încleștată-n luptă cu Tine pentru a nu sări în bucăși
Dar nici nu sînt fără Tine, care-mi vrei doar ruina.
Mai mult: sînt Tu împotriva mea însămi. Nu e zid
Atît de opărat să n-ai să spărtură care să-l bîntuie
Orice bloc vrea să-năpădușe pe celelalte, să facă
O gaură, să fie-acest vid în care el nu mai există.
La fel grăunțele conține cădere a dată cu fructul: a se coace,

A muri. Dar atunci cînd curba este perfectă: sinul tău
Rotunjit de un lăptă dur ce vrea să împoarte. Abisul suge,
Abisul mulge, — Tu care flămînzești de laptele tău.

8. Putere care ești lertare în toate lucrurile
Plecăciune Ție, plecăciune Ție, plecăciune Ție,
Plecăciune, plecăciune.
Nimic nu-i atît de mărunț încît să nu fie în glorie
Nimic nu e glorios fără-o fi totodată umil
Aceasta e, de la pietriș la spirit, sfînta Lege.
Îmbelșugare celui ce știe să vadă. O celulă
Văruită cimbrîșorul o-nmiresmează și iotă seara
Străpunsă de-o singură stea, în capul
Celui prevenitor străbătînd liniile, cărările voastre
Pagini, coline. Cînd vine ultimul ceas al vecerniilor
Cu spatele la asfințit fecioarele fac pîvază
Pentru-a acroți lampa firavă, izvorul tău
O, singură Ți. Acest virf ascuțit culege infinitul
Totul se mistule-n el și pînă-n zori durează-mpreună
Scînteie în care iubirea Una singură e-ncercuită.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

PAUL CELAN

POEM PENTRU UMBRA MARIANEI

Izma iubirii-a crescut ca un deget de inger.

Să crezi: din pămînt mai răsare un braț răsucit de tăceri,
un umăr ars de dogoarea lumii stinse,
o față legată la ochi cu năframa neagră-a vederii,
o aripă mare de plumb și alta de frunze,
un trup istovit în odihna scăldată de ape.

Să-l vezi cum plutește prin ierburii cu aripi întinse,
cum urcă pe-o scară de visc spre o casă de sticlă,
în care cu pași foarte mari rătăcește o plantă de mare.

Să crezi că e clipa acum să-mi vorbești printre lacrimi,
să mergem desculți într-ocolă, să-ți spună ce ne e dat:
doliul sorbit din pahar sau doliul sorbit dintr-o palmă —
iar planta ne bună s-adoarmă auzindu-ți răspunsul.

Ciocnindu-se-n beznă să sune ferestrele casei,
spunindu-ți și ele ce Țtiu, dar fără să afle:
ne iubim sau nu ne iubim.

Izma iubirii-a crescut ca un deget de inger.
Să crezi: din pământ mai răsare un braț răsucit de tăceri,
un umăr ars de dogoarea lumii stinse,
o față legată la ochi cu năframa neagră-a vederii,
o aripă mare de plumb și alta de frunze,
un trup istovit în odihna scăldată de ape.

ERAU NOPTI

Erau nopți, când mi se părea că ochii tăi, cărora le desenasesm mari cearcăne portocalii, își aprind din nou cenușa. În acele nopți ploaia cădea mai rar. Deschideam geamurile și mă urcăm, gol, pe pervozul ferestrei ca să privesc lumea. Copocii pădurii veneau înspre mine, cite unul, supuși, o armată învinsă venea să-și depună armele. Rămâneam nemiscat și cerul își cobora steagul sub care își trimisese oștile în luptă. Dintr-un ungher mă priveai și tu cum stăteam acolo, nespus de frumos în nuditatea mea însingurată: eram singura constelație pe care nu o stinsese ploaia, eram Marea Cruce a Sudului. Da, în acele nopți era greu să-ți deschizi vinele, când flăcările mă cuprindeau, cetatea urnelor era a mea, o umpleam cu singele meu, după ce concediam oștirea dușmăni, răsplătind-o cu orașe și porturi, iar pontora de argint sfîșia zorile care mă pindeau. Eram Petronius și din nou îmi vărsam singele între trandafiri. Pentru fiecare petală pătată stingeau cite o torță.

Ții minte? Eram Petronius și nu te iubeam.

Cele două poeme inedite au fost scrise de Paul Celan, direct în limba română. Nedatate, presupunem că ele au fost elaborate în jurul anilor 1945—1949, pe cînd trăia în Buzărești, unde deținea funcția de lector la o editură.

Ele ne-au fost puse amabil la dispoziție de poetul Petre Solomon.



BOMARZO

Monștrii din Bomarzo

« Monștrii » din Bomarzo sînt mari monumente ciudate, care se află în Italia, nu la mare distanță de Orte, în provincia Viterbo.

... Această regiune formează partea sud-vestică a vechii Etrurii; aici — și i se poate adăuga și Maremma toscă — s-a păstrat nealterat caracterul etrusc. Bomarzo, adîncă Polimartium, este citat în ghiduri datorită necropolei sale și unor ruine avînd un mediu interes arheologic. În timp ce minunații săi « monștri » sînt unanim trezii sub tăcere. Cele două orașe apropiate, Orte și Viterbo, sînt clădite pe temelii unor mici cetăți antice, ce au lăsat ruine vizibile sub construcțiile Evului Mediu. În cîmpie, aproape în tot locul, la picioarele pereților stîncoși, se deschid găuri ce sînt covoare funerare, anterioare epocii romane.

... Pentru a vizita « monștrii » de la Bomarzo, veți merge deci la Viterbo, celebru, așa spun călătorii, pentru frumusețea femeilor și fîntinile sale — și care a fost pusă în francezi în 1798. Luați-o pe șoseaua provincială ce duce de la Viterbo la Orte, și după ce veți parcurge cam două treimi din ea, o bornă de semnalizare pe stînga o să vă indice un drum carosabil (nu prea bun, dacă n-a fost reparat), pe unde după cîțiva kilometri veți ajunge în comuna Bomarzo. Stînci sînt răspîndite pretutindeni în pătura ce mărginește drumul. Bomarzo este dominat de un palat care trebuie să aibă aproape patru sute de camere și a aparținut mult timp familiei Orsini. Pe cărțile postale, ca și în gîrul tîrîrilor, este denumit cînt villa Orsini, cînd villa Maraviglia, după ultimul ei proprietar. În cronicile din secolul al XVI-lea e pomenit drept castelul din Bomarzo. Aceste titluri se deosebesc, nu datorită superficialității; ele sînt expresia schimbării locurilor, căci cuvîntul villa are în italiană sensul de castel, servind drept loc de agrement, în timp ce castelul denumește totdeauna un castel fortificat.

Villa Orsini a devenit de curînd proprietatea comunei. Birourile primăriei au fost transferate aici ocupînd numai o mică parte din clădire și veți găsi cu ușurință un funcționar, ce n-are nimic de făcut, — sau mai de grabă un carabinier, — ca să vă deschidă porțile și să vă arate sălile majestuoase. Un « obiect » foarte extravagant se găsește acolo: un personaj mumificat (nu prea bine), conservat sub sticlă, cu striae dintr-o stofă veche, cu panglici, încoronat cu flori și al cărui cap — între craniu și bărbie — schimănește niște dinți alți de lungi înalte par falci. În mod evident personajul e mai recent decît statuile. Totuși, chiar prin ciudățenia lui, este portarul ideal al colecției fantastice spre care veți coborî.

În joslul viliei, o să vă apărîți într-o piață foarte mică. Acolo trebuie să apelați la localnici și să rugați pe careva (ocea ce va fi înțeles ce doriți o să se ofere chiar el ...) să vă conducă ai monștri, la monștri.

Pe o străduță, foarte în pantă, veți trece sub o poartă boltită, apoi pe o potecă pavată cu dale — din pietrele de dincolo de ziduri — și veți nimeri într-o vale plantată cu alții

* LES MONSTRES DE BOMARZO — Editions B. Grasset — 1957



cireși încă primăvara e o adevărată sărbătoare. Curînd veți traversa pe un pod vechi albia unui rîu și veți ajunge dincolo; iar aici, între stejarii verzi și tufe de mirt, veți zări mări siluete cenușii, care — poate din chibzuțului celui ce le-a arînduit — apar și dispar pe măsură ce vă apropiați de ele ca și cum s-ar juca. O turmă de animale antedeliuvane — ați zice — și nu vă puteți închipui cît de adevărată e această impresie! Așa veți ajunge în fața unui mic templu « în stil antic » căreia i-ați acordat mai puțină atenție, dacă or fi primul dintre copricioasele monumente pe care ați venit să le vedeți.

Niste rădăcini, crescînd acolo, au separat și au ridicat blocurile de piatră, larba zănoacă, urzicile și mădăcinii se strecoară prin crăpături; temelia e înecată în verdețuri, iar fumul portic s-a înclinat pe cer precum catorgul unui vas naufragat. Fără îndoială, Vignola a făcut planurile clădirii, pe cheluiuale ducelui Pietro-Francisco (parecît Vicino) Orsini, care a construit-o în memoria primei sale soții, Giulia, fiica lui Galeazzo Farnese, celebra « frumusețe » de care se spune că a fost îndrăgostit Papa Alexandru al VI-lea. Heraldul milanez Litta, — care îl apreciază drept civilizatoarea cea mai de seamă din Bombarzo, — scrie, într-o carte veche de mai mult de-un secol, că e pe cale de « a cădea în ruine ». Ruine, firește, totuși se înalță încă mărețe . . .

Dedesubt, (dar mădăcinii le împiedică să cobori povîrnisul), vedem ogețele pe o stîncă, pe un grumaz foarte înalt, cele trei capete de cline, pe care legendele le așeză în pragul infernului. Par mari șapirle sau reptile preistorice, sugerîndu-și boturile triple ale sirenelor de alarmă. Dacă or începe să se învîrte vertiginos or urla olt de tare încă te-ar cuprinde frica.

După templu și Cerber, și puțin mai jos, căci te întorci spre fundul văii, o statuie și se oferă privirii, înconărită foarte majestuos cu o jărdinieră de așeză — și desigur cam așa și-ai închipui Uriașul lui Boudelaire. Nici un poznic nefîind acolo să vă împiedice, vă puteți descîlța (vă sfătuiesc să urcați gîtul de piatră în picioarele goale, pentru plăcere și siguranță) pentru ca apoi: Parcourir à loisir ses magnifiques formes ! Ramper sur le versant de ses genoux énormes . . .

Pe urmă tot restul pînă la sfîrșitul sonetului.

Nimfa cea mare se sprijină pe o stîncă, și ea scuipată, unde vedem rîmășcișe omeșu ca niște resturi ale unor amonți și pritenne pe care le-ar fi digerat. Aceste amonșuri tratate într-un basoreliev destul de dur, cînd le privești de aproape, te surprind printr-un erotism crud, neobișnuit în decurii grădinilor din Italia, însă pe care îl găsim aproape pretutindeni la Bombarzo — după cum vom avea în curînd dovada. Trupuri tinere, terminate unele în mod firesc, altele în coadă de șorpe sau de pește, se înălțuiesc, se sfîșie. Două sirene, împoanțate caroghis cu aripi de flutur, încaădînd o victimă adolescentă avînd capul plecat, părul cîzut, cu pubisul la nivelul lacomelor chipuri ale fâp-trupurilor marine. De o parte și de alta, urne mărețe, acum răsturnate — afară de una — delimitau altădată domeniul uriașei. Pe ogearele din apropiere se află buccii de piatră, — sculptate și ele, — pe care le descoperim — cînd și cînd — în lanurile de ovăz și secară (mai ales o oaie, ciudată prin statura ei normală, în vecinătatea seraliului uriaș; un « animal mitologic » ca e fost poate o teoatică.)

Le ațîșă pași de acolo, pe o terasă, chiar pe povîrnisul colinei se află un pavilion construit aplicat în mod intenționat (desupra galului și cu maximum de inclinație ce s-a putut, fără a exista primejdia de a se prăbuși), apoi un elefant avînd desupra un « castel » de blocuri de piatră și un cap enorm — se spune că unui căpșănu, — pe care îl vedem schimonosindu-se printre tufe de ciulinii ce formează parca o rețea de pîr cu un aspect tragic destul de înspăimîntător. Uriașă teată așezată chiar pe pîmînt are un volum mai mare decît căsuța aplicată. Gura îi e atît de locom deschisă, încît pătrunzi acolo fără să te oprești deloc, printre niște colți rinjiți și te poți așeza sub bolta cerului gurii, în jurul unei mese, pe o bancă tăiată direct în rocă în locul limbii. Elefantul,

puțin mai jos decît cogeamitele bot, înălțue cu trompa un răzbaic, în timp ce un altul stă pe crania. Animalul e înveșnîntat caroghis, acoperit cu voltrăp ca în bădăile antice, și lărgile lui urechi par ecusoane sau scuturi. Două gîuri, desupra tramei, marchează locul colților falși, din bronz sau lemn, care acum nu mai există.

Se află acolo și alte minunății, mai mult sau mai puțin ascunse de aceiași arbori, urbuși și mădăcinii pe care i-am văzut despieții năvalnic lingă botul căpșănuului, dar dacă vom defrișa (șezarea ar pierde însă farmecul ei cel mai prețios), probabil am găsi prelungiri curioase ale unor sculpturi mici ce mai « plutesc » la suprafață. O uriașă, sora primei, — desupra frunzelui unde îl apar umerii netezi — își arată marea chip rotund ca un astru stupid și grov, cu expresia de o senzualitate amicală. Un bătrîn bărbos, zeu al apelor sau Neptun, tot cu o mutră bestială, pare înghițit pînă la centură. În fața elefantului e un dragon fabulos, cu aripi de steme, luptîndu-se cu un leu și o leoaică (sau un cîine enorm) înversunghiu-se amîndoi împotriva lui cu o nestăvîlită cruzime. Capetele care se înfruntă, fâcile deschise pe gîturile puternice și lărgi, labiele cu ghiorele descăcute, înălțările trupurilor și ale crupelor sînt tratate într-un stil ciudat de orientat, rare a făcut pe mulți vizitatori să se gîndească la monștrii sculptați în grotle din India, la zeii și geniele din templele Khmere sau la moaimentele împăraților chinezi.

Tot călînd, o potecă de tufe albe și niște sfînci culcați pe labă (amul a căzut de pe scul), ale căror capete, ca o imagine a soarelui, mi-a amintit de ocel popă hirsut și fanatic de pe crucișătorul Potemkin, iar, treind apoi sub clădirea înclinată, ajungi într-o zonă unde oapă ce mustește pretutindeni din piatră face ca vegetația să se simtă ca într-un adevărat paradis. Acolo, vă primesc mai multe grote cu pereții din figuri sculptate, adeseori lascive. Pe vremea cînd funcționau conductele de apă o nimfă mai mare decît în natură asvîrta o țîșnîtură de apă din cîlnul dintre coapse. Mai sînt și alți sculpturi desigur asemănătoare dacă n-ar fi pe jumătate sau trei sferturi afirmate. Printre ornamentele lor jilave și iederele ce cad pînă-n pămînt ajungeți la alți monștri.

La o cotitură, după un deșeu, într-o depresiune scîndătoasă enormă; atît de mare, jur, încît un om de statură obișnuită ca dumneavoastră sau ca mine se vo putea duce fără stîngherală să se opaze între fâcilele monștruoase reptile. Formele — mai ales prin felul cum e cioplit capul, prin desenul din solzi dulci, cu un aer « chinezesc »; dar nu e « chinezesc » în felul, din cele care aveau să invadeze Europa în secolul al XVIII-lea. Pe coracape, un scivol ciudat poartă o sferă, și desupra, în echilibru, privind mai jos, statuia unei nimfe sau a unei Glorii ale cărei minii fac gesul de a ține o trampetă. Se pare, dacă privești cu luare aminte rămășițele țevilor, că pe vremuri în adevăr trompetele exista și producea cu ajutorul jocurilor de apă o muzică ce n-ar fi putut fi decît cerească sau înspîimîntătoare. Aproape de broasca teată se află o stîncă uriașă, sculptată ca o gură deschisă, în care se zăbîrlesc puzderie de dinți, prea mulți ca să poți număra. Păstori denumesc « balenă » acest soi de prăpăstie sau de gură pentru vișei. Un « monștru marin » (sau rămășițele lui acoperite de mușchi) care nu-i prea departe de aici, fără a-ți putea da în mare seama ce reprezintă, e la fel de sugestiv. În acest loc, terenul s-a scufundat din pricina apei, ceea ce a făcut să alunece în josul povîrnisului alte monumente.

Un Pegus, destul de mutilat, domină o movilă artificială, probabil unde se înălțau cele două muze. Drăgălaș ridicol, așa crede că a fost așezat aici pentru a destinde atenția, așa cum un « entremets » servește să adînhosească apetitul înainte de a reia masa copioasă. În realitate, grupul cel mai extravagant și cel mai remarcabil, se află puțin mai departe. În spatele celorlalte. Ajungi acolo cu oarecare greutate cîndu-ți drum prin tufe de mădăcinii care te zgîrîie. Aproape înmormîntat de arbori, se află un uriaș de opt sau nouă metri înălțime, înspîimîntător, probabil un Hercule care ține de picioare răsturnat în fața-i, o tinăre pe măsură lui, fiind pe cale să o sfîșie prin îndepărtarea și dislocarea coapselor. Sexul victimei fiind controversat, deși capul pieptului și brațele



poate să fie al unui băiețandru — pot să afirm după ce am urcat pe statuie — că-i vorba mai curînd de o fată. Dealul mînteri are puțin însemnatate . . . Dar chipul lui Hercule e culmea frumuseții sumbre. Gestul, prin brutalitatea simplă și necruțătoare, îi poruncește să închidă ochii. Dacă ai vrea să reprezintai concret o anumită rădăcire a simurilor și a minții — ce puni uneori stăpînire pe oameni și pentru care se potrivește foarte bine cuvîntul panică — atunci n-ai putea găsi ceva mai bun decît grupul acesta colosal tăiat direct în stîncă, pierdut într-o dîmbrovă înverzită, în singurătatea sîfîșiată de țîrîlul greilor și al ôlcustelor, între munții Etrusci și tîrîmul Mediteranei. Eroticismul crud — cum afirmam adineori pomenind de prima uriasă, — n-a inspirat prea mult pe sculptorii din țările de cultură greco-latină și operele ce le aparțin, ca bunăoară frumusețea Perseu de Benvenuto Cellini, de la Florență, sau grupurile tulburătoare (cite n-ai de spus despre ele !) ale lui Frémiot, din Jardin des Plantes, sînt rodul unui intelectual rafinat și voit morbid (în maniera lui Aubrey Beardsley) sau poate perversiunii inconștiente. În timp ce monstrul de la Bomarzo, în demența sa oarbă, e senzual, irresponsabil și supraomenește precum un zeu nobil.

Cînd, cu greu, veți fi părăsit această scenă parcă o unui teatru al cruzimii, cînd carulele de crengi vor fi acoperit pe îngrăzitorul actor, iar insectele își vor fi reluat acompaniamentul căruia citeva momente l-au pus surdina, veți putea, — pentru a «limba» itinerariul după ce ați revenit de la elefantul maiestros, — să suiți povîrnișul și «care se sprijină dragonul și țeastă căpădunului. Deasupra văii, sub stejarii dintr-o imiguitoare specie de conifere, și prin tufe de mărăcinis mai puțin stufoase, se află citeva poezii împodobite cu niște statuete, majoritatea în proastă stare. Cea mai de seamă, aproape înaltă, o nimfă cu trupul învăluit de mușchi și licheni, zace într-un abandon ce presupune o posedare nevăzută; e poate o imagine a voluptății pămîntești, în ciuda singurătății, caracteristică sîntelor blînte de exiloz. O harpie, acum decapitată, pe care o vedem deosemena aici, făcea parte cu siguranță dintr-un grup destul de ciudat, al cărui «membri» au dispărut. În sfîrșit, la liziera dîmbrovei, ultimii reprezentanți ai faunei extraordinare din Bomarzo: întîlnim cîteva urși înălțați pe labele dinapoi, întîlnind în dreptul inimii un trandafir heraldic. Aceste jivine, sculptate într-o piatră ce a căpătit culoarea unui vin bătrîn sînt stelele elocvente ale familiei Orsini. Par că vă salută curtenitor în momentul plecării — așa cum salutau odinioară pe oaspeții seniorului-duce — și te întorc de mai multe ori, ca să-i revezi, înainte de a te îndrepta spre țîrg.

Firește, frunzișul și spinii trebuie să ascundă și alte monumente ciudate sau rămășițele lor; desigur, rădăcinile arborilor crescînd au făcut să se năruiască unele grote și au răsturnat sau au ruinat giganții mai subrezi. Unii din semenii lor vor fi fost distruși de mînd de om, poate sfărîmați și veți găsi bucăți în micile ziduri de reazăm sau în acelea care alcătuiesc împrejurarea ce brăzdează terenul cultivat; cîci vedem aici și colo bucăți mari de stîncă ce păstrează urme de sculptură, servind probabil cîndva de soclu vreunei statui. Bolta din jurul broștei testace ascunde blocuri de piatră și țevi de metal ce ar putea fi vestigii unei fîntîni mîrețe, iar grohotișul de lîngă botul « balenei » — dacă ar fi bine cercetat — ar aduce fără îndoială o surpriză cercetătorului.

. . . Să ne gîndim așadar la Angkor-Vat, la Palenque, la locurile asemîntătoare pe care ar fi pedant să le enumerăm, uitate sau renumite, risipite în aproape toate părțile lumii. Să privim sau să ne închipuim aceste chipuri atît omenești cît și bestiole, dar prădicioase, de o mărimă și cu trăsături atît de mult deasupra realului încît observatorul va rămîne uluit, uitîndu-se cum sînt îngrapate, sau cel puțin liberate, foarte provizoriu, într-o revărsare de junglă. Frunzele n-au nevoie de soare pentru a scînteia ca și cum ar avea solzi de reptilă, rădăcinile se încolăcesc, tulpinile țîșnesc spre cer cu roadele lor, crengile se înălțauiesc deasupra pietrei golbene sau cenușii. Astfel se făurește o rețea însușită prin care cleosești forme de zei, de eroi, de lei sau de mari șopîrle, iar destră-



...într-o poziție a frunte superbă, ochi inebuniți, un nas sfârșit, sîni în cum-
 tină, unghiuri, cerne, o gură căscată, seve îmbinate sau concupiscente. Atunci un
 gînd pune: chipurile pe tine, figurile pe care le zărești sub verdețuri, ai putea să partici-
 pi la înmăntarea frămîntare a naturii, în calda umiditate a tropicelor, iar chipurile de piatră
 să se exprime extaziată, desăvîrșită sau sălbatecă, nu sînt poate decît rodul unui spom-
 al materiei vegetale și animale — ce le acoperă, și vă gîndiți la zămislirea copiilor
 monstruoși, pe care vechii cutari, uneori doctori în teologie, nu s-au temut s-o explice
 printr-un argument aproape asemănător cu al dumneavoastră. Vă mai gîndiți la cîțiva
 artiști, la sculptorul Medardo Rosso, la pictorul Hans Bellmer — bunăoară, care cu
 făcăt să ținească chipuri atinse de har sau transfigurate de o suferință sau de o plăcere
 extremă, dintr-o materie convulsiv frămîntată.

Firește, primul gînd nu-l întemei. Nu-i nevoie de nici o reflexie pentru a reveni
 la ceea ce fecare știe, pentru a admite că monumentele învălșite febril în brusc și
 jumplu sînt opera omului de adîncură, a papanelor acum dispărute. Totuși, acest gînd
 o avut meritul să fixeze atenția observatorului asupra unei împrejurări destul de însemnată
 care este logodna (nepotrivită) între forță și monument, între pictura sau bronzul modelat
 de mîna omului și masa de sevă, lemn și clorofilă ce este neîncetat vomitată de humus.
 Căsătoria în care, aidoma aceleia a mantei religioase, soțul va fi devorat de femeie,
 încă acordăm « obiectului de artă » rolul de mascul nobil și sacrificat. Pentru ca o ese-
 mena căsătorie să reușească, din două cauze trebuie cel puțin una: sau, cum se întîmplă
 în general, vegetația, redevenind sălbatică după ce a fost domesticită, năpădește și
 și « digeră » monumentele înălțate de om într-un loc de pelerinaj sau de locuit;
 sau, temei mai subtil, prețios se va zice, și care nu se observă decît în epocile de
 lux și decadență: omul va fi înălțat expres mari monumente cîndate în frunzișurile
 sălbatice.

Or — și pe această cale mă reîntorc la introducerea mea — Bomarzo e singura
 așezare ce o cunoaștem unde cele două cauze au jucat un anume rol în același timp și cu
 aceeași intensitate. Că așezarea, printr-o pădure, a fost zdruncinată de forțele naturii,
 nu există nici o îndoială și am văzut că uriașii de piatră sînt asaltați de o mare vegetație
 ce urcă din solul jilav cu o violență puțin inferioară aceleia din America sau Asia tropicală.
 Dar trebuie să ne ovinim decemenea că nu-i vorba, n-a fost niciodată vorba, de o
 grădină « în stil italian », un fel de spațiu orînduit de un arhitect și decorat geometric
 cu plante și statui în jurul unei locuințe princiare (sau în apropiere). Nu, locul n-ar
 fi fost potrivit, și inscripțiile, presărate mai pretutindeni printre stînci, sînt categorice.
 Ele nu făgăduiesc decît uimire, chiar stupefacție, călătorului în căutare de minunății
 care o să se ducă în vilceaua, în dundra din Bomarzo. După cîteva veacuri, aceste
 făgăduieli au fost respectate, în ciuda timpului ce le-a făcut greu lizibile.

... La Bomarzo, ghizi (cîci toți locuitorii țîrgului sînt ghizi de la copii pînă la cel
 mai bătrîn, iar o fată drăguță poate fi și fotografiată, puțin dezgolită la nevoie, pentru
 a stabili un raport de proporții), cînd sînt întrebați despre sculptorii care au lucrat în
 vale nu s-de loc descurajării, fără deosebire răspund la fel asigurîndu-vă că « monștrii »
 au fost « tăiați » direct în stîncă de « sclavi » lui Orsini. Acești sclavi, după o părere
 foarte înrădăcinată, ar fi fost prizonieri turci, capturați la bătălia de la Lepanto, și
 aduși la Bomarzo de către un duce care a stăpînit îndelung domeniul. Mai mulți ziaristi
 par să fi acordat credit acestei birfeli, fiind impresionati, fără îndoială, ca tactul lumea,
 de caracterul orientat al unor sculpturi și mai ales al dragonului. Inutil să spunem că
 prezența unor lucrători capabili să creeze asemenea sculpturi, în 1571, printre soldații
 și marinarii flotei otomane, e o ipoteză prea « obscură » pentru o ne- opri la ea, chiar pentru
 un moment. . . Se mai povestește la Bomarzo că o tînră și nobilă doamnă, — unde mai pui
 că era și frumoasă, — a primit în dar din partea soțului gelos această « gardă » de
 monumente feroce pentru a-și înspăimînta soția și a-și intimida pe seniorii cîrte-



zoni, dar e tot legendă, aceeași care se povestește și la vila Palagonia și în toate locurile impoșibile cu monștri de piatră.

... E destul de evident că frumusețea nu există în afară de spiritul omeneșc. Mai puțin evident e ceea ce am remarcat înaintea (și astfel mă reîntoarce pe ocazii) căle lui rușina de monument care a fost punctul meu de plecare) că frumusețea naște și moare neîncetat în spiritul omeneșc, pe măsură ce generațiile se succed.

Bizarul și sârmă, ferocele și barocul care au răsunat înalt în concertul italian cu o mârșie necesară (nu spun, — departe de mine așa ceva — că au constituit toată muzica ce o continuă să vibreze până sub tirania rezistențelor n-am drept probă decât extazele lui Bernini) în secolul XIX și la începutul secolului XX au fost de mult date uitării. Teama sau dispreț, un soi de fatalitate au lavat operele ale căror autori s-au inspirat din aceste tendințe, care totuși sînt în firea omenească, alături de altele, mai demne de laudă firește sau mai blajine. În Italia, mai mult încă decât în Franța sau Germania, triumful spiritului burghez a fost zdrobitor, dar acest spirit n-a încetat să fie dăunător.

... Da, acum vîntul bate din altă direcție. E clar că asistăm de cîva timp și în toate țările la o răsturnare completă a gustului. Poate am devenit mai liberi, mai curajoși, poate că ne place să fim singheriți în tîna noastră sau să ne primă frică... Nu știu. Sînt incredincios înad că sînt fericiți de acest soartă și es vrea, dacă ar fi în puterea mea, să deschid larg ferestrele pentru o-l primi mai bine și o-l favoriza dezvoltarea. Cu olti mai rău dacă voi plăti oalele sparte. Curentele « dămnate » triumfă, sau sînt pe cale de a triumfa. De pe acum, — și e drept cîștigat, — numele lui Sodă nu poate fi omis din panorama spirituală a secolului XVIII francez, iar pentru mai mulți dintre noi, a devenit principalul. Italianilor nu le va trebui mult timp ca să descopere că cel mai uluitor poart (dacă nu singurul) din țara lor în această epocă (de penurie, ca în Franța la drept vorbind) e venețianul Balfo. Și de pretutindeni (dar profesorii vor fi ultimii care vor observa) se vor duce la Bomarzo.

În lumina citărova nune pomenite mai sus trebuie să reconsiderăm « monștrii » ce ni s-a lăsat ducele Vicino și să reporm gîseala criticii. Că și acele nune, ca și acele al picturului Fussli din Zurich, au stîrmit până la urmă neliniște, au făcut mai mult decât să provoace doar interesul, — și ne stăpînește emoția povestind cum i-am întîlnit, iar numărul oamenilor care se pasionează de acești « monștri » crește pe zi ce trece. Vor avea fideli, fanatici lor, la fel cum a avut statuia antică a băiatului care-și scoate spinul — existentă în Muzeul Capitolului, — și care nu mai are mulți admiratori (pe bună dreptate). « Monștrii » vor fi una din atracțiile majore din împrejurimile Romei. Scoți din uitare, după ce au rămas puțin timp în dorienul curiozității, pîșesc în oculo al frumuseții, nu fără să le fi recunoscut o figură acut modernă¹ ce ne încîntă. Acesta e soarta operei de artă (îng să nu înrît pentru aceste cuvinte, « baloane de săpun ») și una din cele mai mari bucurii ce ni se poate dăruie de a o sesiza în momentul precis al acestei treceri, al acestei promovări în categoria superioară și de a contribui la aceasta. Cred că nu-mi sode rău s-o spun, e asemenea bucurie încercă la sfîrșitul acestei cărți.

În românește de ALEXANDRU BACIU

¹ În această privință, F. — una din primele persoane care mi-au vorbit de Bomarzo și-a exprimat totuși indignarea că pot admira opera lui Miro, că pot să recomand opera lui Burri (care lucrează cu plină de sac și catrin) și mi se scrie cu mare vehemență că nu mai am dreptul să mă interesez de monștrii fatidici. A vorbi de acesta în în același timp de pictorii obscuroi, înseamnă — după părerea lui — o probă solemnă de duplicitate pe care o poartă orice eric are o frimă de demnitate artistică. Iasă ce mi se pare caraghios (ca să nu spun mai mult). Monștrii din Bomarzo din lăcirea nu sînt un domeniu rezervat anticarilor, cîci prin spiritul lor ca și prin lucrarea sau materia din care sînt sculptați — așezăcîndu-mi mai aproape de gîturile pe sac ale lui Burri, sau de lavale sau catrinurile teribile ale lui Jean Dubuffet, decât de acele mușmale în care în mod plac se complac imitatorii secolelor XVI și XVII.





Natura artificială:

Un izvor al «modernului»

În apropiere de Roma, lângă Viterbo, în preajma oraşului Bomarzo, cu grandios-melancolicul său castel Orsini se pot întâlni, pe jumătate ascunse printre copaci şi ierburi, uriele statui «denaturate»: monstri, giganţi, animale fabuloase, răspândite într-un parc păgănit, amintind de peisajele magice ale graficii manieriste şi de viziunile lui Max Ernst. Înşişi Leonardo şi Michelangelo au desenat, la vremea lor, asemenea curiozităţi monstruoase, fiind imaginare sau fabuloase, creaţii ale fantaziei intelectuale. Parcul de la Bomarzo, care a luat naştere în 1560, deci cu patru ani înainte de moartea lui Michelangelo, din iniţiativa lui Vicino Orsini, reprezintă o adevărată «meraviglia» sculpturală şi arhitectonică. Din inscripţiile aflate în acest parc, luăm cunoştinţă despre ceea ce semnifică acest Sacro Bosco: «o pădure sacră, ce nu poate fi asemuită cu alta». Totul este în paragină acolo, până şi aleile; arhitectura este în mod vădit greşit concepută, în opoziţie cu tot ce-i normal, trezind impresie unei idei obsesive, ocea folia, pe care, ceva mai târziu, Giordano Bruno, în dialogul său anticlasic «Degli Eroici Furori» (1585) avea s-o recomande, ca pe o reţetă, drept cea mai importantă forţă propulsivă a artei şi a poeziei. Parcul lui Vicino Orsini se învârtte spiritualiceşte cu odăile miraculoase din Pragoa epocii lui Rudolf al II-lea, cu romantismul terifiant francez şi englez de după 1820, cu imaginile înfricoşătoare ale suprarealiştilor. În Sacro Bosco totul seamănă cu tablourile lui Chagall, atât doar că premisele de la care se porneşte sînt altele: principi dezabuzanţi şi filizonii de la Curte gîseau aci o Arcadie a groazii, intelectuală şi estetică, în măsură să le stimuleze pornirile spre ireal, spre o nouă natură, dincolo de peisajul care e numai natură, întruclăparea unei «idei despre natură» în care se contopesc frumuseţea cu teribilul. Întocmai cum în literatură «metafora sumbră» are drept scop să facă «să te înfrunţi» de umire, tot astfel o inscripţie din acest parc recomandă, cu «cigile înscrise», să păşeşti prin aceste locuri cu ochii larg deschişi. Denaturarea corpului omenesc, o arhitectură, o clădire, a naturii, ba chiar a cosmogoniei, este urmîrită aci cu un demenţial calcul: se face în mod conştient apel la această denaturare, ea fiind considerată drept un mijloc de exprimare estetică. Frumuseţea trebuie să fie nelindurătoare, terifiantă, sufocantă, dărcesc de înclîcit. Ea ne aminteşte de satanismul şi demonismul artei franceze din secolul al 19-lea, bunăoară de opera «prea burghezului» Redon, dar şi de oraşele-junglă ale suprarealiştilor.

* Din volumul I «Die Welt als Labyrinth» de Gustav René Hocke, 1957

Annibale Caro (1507—1566) scrie în amintita scrisoare, adresată lui Orsini, despre «fabulele cu giganţi şi despre multe alte lucruri extravagante şi supranaturale». Nu este deci de mirare că însuşi Salvadoro Dali a rămas înclîcit de acest misterios parc pe care l-a vizitat la îndemnul şi în compania scriitorului elveţian, stabilit la Roma, Maurice Sandoz. Unii giganţi paranoici ai lui Dali, precum şi alte «monumentalităţi» diforme, adică anomalii superdimensionate, giganţi evoluţi hipermanieristic ai lui Giulio Romano din Palazzo del Tè, ca şi cele «teribile» ale lui Michelangelo seamănă cu cei de la Bomarzo. Însă patria lor originară trebuie căutată, probabil, — bazîndu-ne pe palpitatele însemnări de căldărie ale vremii — în India şi Africa.

«Lupta giganţilor» de la Bomarzo, plasată în mijlocul unei vegetaţii luxuriante, păgănită, amintind de un vechi peisaj etrusc, se învârtte — oricît de diferită ar fi simbolistica monumentalităţii manieriste, — cu «gigantismul» «Marsului Budha» de la Tep Poanam din India, cel puţin sub aspectul «expresiei concentrate». Anticii greci vorbesc şi ei despre imagini originare imediate, menţionate în analele lui Vitruviu (în epoca lui August) unde este pomenit arhitectul Dinokrates care voia să ofere privirilor un gigant plasat pe muntele Athos, sau arhitectul Stasikrates care ar fi vrut să transforme acelaşi munte într-o statuie monumentală reprezentînd pe Alexandru cel Mare. Să fie vorba de vreo influenţă etruscă? Tarquinia nu se afla doar la prea mare distanţă de Bomarzo, influenţele nu sînt excluse. Dar mai important pentru corelaţiile noastre ni se pare ipoteza lui Mario Prati, care afirmă că Federico Zuccari a jucat un rol nu lipsit de însemnătate în conceperea acestei «fantastice» dumbrave plină de vrajă, sau că, cel puţin, el a fost acela care a dat sugestia. Probabil că ea i-a servit drept imbuşă şi în crearea motivelor decorative — ale măstilor — din propriul său palazzo. E înclîntător să ne imaginăm că «intrarea măstilor» în grădina bibliotecii germane Herziana, din Palazzo Zuccari din Roma, învecinată cu «Sala Gaetia» şi găseşte originea în dumbrava manieristă de giganţi, demoni şi de mister a lui Vicino Orsini, atât de mult gustată de Dali. Asemenea corelaţii au fost formulate şi de Agrippa van Nettesheim, cînd s-a referit la calculele astrologice privind impresionantul lanţ al analogiilor saturniene (Cf. «Cap de demon» la Bomarzo, în interiorul unei încăperi, precum şi «Balaur în luptă cu clinii» sau «Elefantul»).

Soradă gigantomahică (probabil extrasă din acel vestit roman «oniric», criptic, «Hyperatomachia Poliphili») : monstri amintind de desenele lui Leonardo, un sfînx capricios, asemenea unei cupe florale din opele de la Bomarzo, care şi azi balansează pe voluminosul creştet al femeilor şi al fetelor din Bomarzo, un elefant condus de un negru, şi care cu trompa înclîcită sugrămă un suţar roman, o uriaşă broască testosă, ş.o., într-un cuvînt: sincerism manieristic. Cine să fi fost creatorul acestei naturi-minune, artificială? Bazîndu-ne pe menţiunile literare ale lui Bernardo Tasso, totuşi lui Torquato, probabil că nu a fost altele decît florentinul Bartolomeo Ammanni în 1560, Bernardo Tasso a publicat o epală în versuri, Amadigi. Acolo este pomenită o «pădure vrăjită» pe care eroul trebuie s-o străbăte, învingînd toate graziile şi ispitele ce-i apar în cale, mai înainte de a ajunge, graţie stoicismului său, în templul gloriei. Ulterior, chiar şi în «Gerusalemme Liberata», Torquato Tasso vorbeşte de o «pădure vrăjită», populată de «fantasme înşelătoare», «monştri uriaşi», de «femei», a căror înfăişare se schimbă aca într-un vis». Dar oricare ar fi sursele, zarurile cu multiple puncte, meraviglia, au fost aruncate: împlinirea o dat naştere unei lumi, aceluia «coup de dés» a lui Mallarmé, transpus în «jocuri giganeşti».

Poate că spiritul european de atunci, pe deasupra războaielor şi răsturnărilor de tot felul, îşi regăsisese unitatea pe acea culme singulară a jocului intelectual adreumatic, a dispreţului aristocratic faţă de tot ceea ce putea fi uşor de sesizat, uşor de înţeles şi uşor de concretizat, în sfîdarea, ferocă aproape, sau în orice caz, temerară, a «normalului». Aceasta însă numai în ceea ce priveşte aspectul exterior

al lui Sacro Bosco din Bomarzo. Vom mai avea prilejul să revenim asupra lui. Să ne oprim deci, mai întâi, la fenomenul în sine: Unic! Incomparabil! O altă inscripție găsită în parcul de la Bomarzo spune: «El (parcul) care seamănă doar cu sine și cu nici un altul». O formulă a subiectivității manieriste, o obsedantă strădanie, de a se distanța, de a se diferenția, desigur. De aci și caracterul «denaturat», al altor și al arhitecturii. Dar chiar de ar fi anormal, ce efecte deziluzive «unicitatea»? Numai uluire, stupoare. De altfel o altă inscripție din parc consemnează că vor fi înfrânate obiecte, «cose stupende», «uluitoare». O știm: scopul estetic urmărit de poezia manieristă era tot «stuporosa».

«Stupeur» (soc), acesta este și efectul pe care-l scontau în mod deosebit supra-realiști. Dar numai despre un mijloc de maximă înfruntare să fie vorba? Ar însemna să ne mulțumim cu prea puțin, rezumându-ne doar la asemenea explicații psihologice. A fi fascinat de tainele obiectelor, ale pietrelor, plantelor, animalelor, oamenilor și ale constelațiilor constituie un apanaj al creatorului. Căta mare de imitatori manieristi imită căta, cel puțin tot atâtea de mare, a clasicștilor. Jakob Böhme căta «graiul adamic», cea originară combinație de cuvinte prin care se exprima nemijlocit Logosul divin. Creatorul de la Bomarzo a fost mai puțin visător, cu toate că și el voia să dea expresie unui mister: acela al «cutremurării» pe care o resimțim în fața neobișnuitului, al unui alt fel de-a fi, în fața prăbușirii contrariilor, în prezența obstaculului care dobândește dintr-o dată efect armonizator, ba chiar și al «prostului gust». Ce-a voit să zmulgă necunoscutul «Le Corbusier» de la Bomarzo? Trucul de a produce «consternare» este determinat de strădania de a realiza un efect cât mai puternic, care nu se reduce la o jonglerie de suprafață: e vorba în primul rând de depășirea spaimii «uluitoare» prin «contrariul fenomenelor experimentale». «Coincidența oppositorum», cea magie antologică a lui Nikolaus von Cues, devine în această ne-supra-lume, ci altă-lume, a fantasmelor schizofrenice, un simplu rezultat al «spleen-ului»; de altfel există o strică îmbinare între magie, mistică secularizată, «spleen» și dandysm, ca să nu mai vorbim și de erotică introvertită. Pentru jâronii din Bomarzo, lucrurile acestea au avut totdeauna semnificația unui peisaj diabolic destinată orgiilor sexuale. În plus, mai e vorba și de încercarea de a surprinde îninteligibilul în «Formule picturale». Cu vreo 15 ani înainte de a se fi construit «Villa de la Bomarzo» Cardano emise în Ars Magna, asemenea categorii de gradul al treilea.

Bomarzo reprezintă o concentrație a manierismului european, astăzi aproape sufocată de o banală junglă de bălării vulgare. Ce s-ar întâmpla dacă într-o bună zi cineva s-ar încumeta să elibereze dămbra asta din înăbușarea hâțâșului uitării? Dacă ar încerca să-l cunoască și structura «geografică», nu numai pe aceea arhitecturală? Ar da, fără îndoială, de un labirint, un labirint anamorfic.

În fața unei asemenea tentative trebuie să ne plecăm, adică să mai așteptăm pînă se va ajunge la esențialitate. Pînă atunci un lucru trebuie să fie precizat: la Bomarzo nu ne aflăm în prezența unei «naturi-idee», în fața unei naturi artificiale, așa cum o înțelegea Federico Zuccari, ci în fața unui «izvor» al «modernului».

În românește de L. Voita

¹ cf. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Roma 1955, Tesoro denominate asieme «minunapi» — «metafore din piatră», op. cit. p. 53

² Cf. Mario Praz: I Misteri di Bomarzo, illustrazione italiana, 1953.

³ Cf. M. Calvesi: Il Sacro Bosco di Bomarzo, in «Scritti di Storia dell'Arte. In onore di L. Venturi», Roma, 1956.

⁴ Tesaurul vorbește despre un joc de societate denumit Labirintul, foarte la modă pe vremea aceea. Purta numele de «Labirintul lui Ariosto». Jocul avea localități și figuri simbolice, astfel, între altele: «Grădina lui Merlin», «Căminul lui Atila» etc. Mențiuni literare despre «pădurea sacră» găsim și în «Orlando Furioso» de Ariosto (ultima variantă din 1532). «Pădurea sacră» era deci labirintică. Cf. esp. 13 «Lumea ca labirint».



UN CAPITOL DIN ISTORIA POEZIEI EUROPENE

GRUPUL 27

UN NOU «SECOL DE AUR» SPANIOL

1. Grupul elefantului
2. Nimfa cu brațele frînte
3. Grupul Hercules
4. Capul victimei lui Hercules
5. Capul căpcăunului (l'Orcho)
6. Balena
7. Dragonul luptîndu-se cu o leoaică
- 8-9. Cap monstruos purtînd pe creștet un motiv arhitectural
10. Neptun sau fluviul

3457



Le chevalier et le page, 1908, huile sur toile, 100 x 130 cm, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

JORGE GUILLÉN

O GENERAȚIE

Ca să evit eu-l protagonist, «le moi halsstable», să vorbim despre «noi»: grupul de poeți care, avînd trăsăturile unei generații, a trăit și a scris în Spania între 1920 și 1936. Este generația lui Federico García Lorca, reprezentantul ei cel mai celebru. Picasso și Lorca, suprema andaluzi moderni împreună cu Falla și Juan Ramón Jiménez, sînt cei doi spanioli contemporani cei mai vizibili la orizontul istoriei occidentale. Ei sînt fără-ndolală cei mai geniali. Picasso a încălțat la Paris amblanța și piața pe care le cerea pictura lui. Lorca nu a fost nevoit să emigreze. În Spania timpului său înfloreau splendid literatura și printre contemporanii lui se numărau figuri de mină-năl.

Această primă trime a secolului XX, fecundă în mari prozatori, a fost foarte bogată și-n poeți. După cei mai mari — Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, foarte prezenți împreună cu Gabriel Miró și Ramón Gómez de la Serna — se ivesc mai mulți lirici care, foarte curînd, formează un ansamblu omogen. Omogen, da, ca ansamblu, dar constituit din personalități foarte distincte. Ideea de generație plutea deja în aer. Atunci s-a născut, iar acum reapare aici ca o realitate cunoscută empiric, cituși de puțin prin inducție a posteriori. Rareori o armonie istorică se va fi manifestat atît de limpede ca aceea din timpul deceniului lui 20, între gusturile și năzuințele acelor tineri, a căror viață intelectuală se concentra în Madrid. Fiește, nimeni nu dădea ascultare sistemului, stabilît pe cale logică și de aceea fatal, al citorva filozofi care înregistrau pe hîrtie mersul generațiilor cu pași și intervale riguroși simetrice. E paradoxal ca acest determinism malgré lui să fie proclamat la adăpostul noțiunii de viață, de existență. Aici e vorba doar de o cunoaștere experimentală, de istorie critică, nu studiată. Cître 1925 anumiți poeți spanioli se aflau mai mult sau mai puțin în relație unul cu alții. Dacă o generație grupază pe camioni născuți în timpul unui interval de 15 ani, atunci data capitală a acestei generații ar fi 1908: atunci se nasc Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre. Mai în vîrstă erau Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego: din 91, din 93, din 96. Cu un an mai tîrziu decît Lorca este Emilio Prados, din 99. Secolului actual îi aparțin Luis Cernuda, din 1902, Rafael Alberti, din 1903, și mezinul Manuel Altolaguirre, din 1905. Între Salinas și Altolaguirre se întind cei trei lustri de rigoare — de rigoare teoretică. Ar fi de prisos să adăugăm și alte date. Își fac de asemenea datarea cronologică Antonio Espina, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Juan Larrea, Juan Chabás, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, José María Quiroga, cei de la revista *Merse* din Valladolid, cei de la *Mediodía* din Sevilla, Miguel Pizarro, Miguel Valdivieso, Antonio Oliver.

Această enumerare este nedrept de incompletă și i-am citat acum doar pe lirici în versuri și nu pe cei care sînt deopotrivă de lirici în narațiuni și esouri. «Litera-

◀ p. 82 PICASSO: Cavalerul și pajiul

tură însemna atunci «Irlism». Majoritatea acestor poeți sînt andaluzi. Castilia și Andaluzia au fost principalele izvoare ale poeziei spaniole. În trecut, mai cu seamă Castilia; în prezent, și cu mare preponderanță, Andaluzia. Toți isalotă, castilieni și andaluzi sînt, fără a și-o fi propus dinainte, foarte contemporani cu contemporanii lor din Europa, din America. Aceia lirici se simt în consonanță cu atmosfera generală a anilor 20, chiar dacă posedă accente care răspund doar unei tradiții spaniole.

Această caracteristică primordială a mai fost semnalată. O generație atît de «inovatoare» nu a avut nevoie să-și neghe predecesorii îndepărtați sau apropiși pentru a se afirma. «Primul lucru ce trebuie observat — spune Dămaso Alonso, actor și eronicar — este că această generație nu se ridică împotriva a nimic. » Ba chiar dimpotrivă: ridică-lon ce înfățișează într-un trecut din ce în ce mai adînc. Deja scriitorii de la 98 reînnoiseră interesul pentru cîteva opere și pentru cîteva autori pe care ei li credeau «primitivi»: *Poema Cidului*, Gonzalo de Berceo, Arcipreste de Hita. Acum este scos la lumină tot Secolul de Aur liric, și nu numai Góngora. Între Garcilaso și Quevedo reapar admirabili continuatori: Figueroa, Aldana, Medina Medinilla, Medrano, Espinosa, Villamediana, Soto de Rojas... Și dacă este revendicat marelui Luis cordobez, li se dau valori actuale și lui Gil Vicente, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope, Quevedo. Aceste acte de bună amintire nu implică mai cu seamă discriminări erudite, deși poeții în cauză nu sînt strînsi de delicii erudite, chiar și atunci cînd nu sînt profesori. (Profesori sînt Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dămaso Alonso). Dar și Lorca scrie despre Góngora și el este cel care ni-l așază în fața ochilor pe grandul Soto de Rojas. Și cine dă dovadă de multă malici capitate de asimilare și mai multă reminescență de cultură ca deloc universalul Rafael Alberti? Aștea întoarceri la poezia veche sînt opera unor poeți ca atare, și cum toți militază pentru expresia cea mai viguroasă, textele fie vechi, fie moderne, sînt admirate în măsura în care favorizează autenticitatea poeziei. De aceea este apărut și studiat totodată Bécquer, lipsit de complicații formale și atît de pur ca fenomen de inspirație. Un loc aparte i se rezervă lui Juan Ramón Jiménez — deși Antonio Machado se află la același nivel de eminență — deoarece Juan Ramón înseamnă un mare exemplu de ferventă voință literară. În sfîrșit, cei mai clari și cei mai iubiti poeți străini sînt francezii, de la Baudelaire pînă la suprarealiști.

II

Pe cîi atît de felurite și lipsite de restricții dogmatice de școală — nu există nici școală, nici dogmă — tinerii acela caută o poezie care să fie în același timp artă în toată riguroarea ei de artă și creație în toată izbușcirea ei genuină. Arcă a poeziei și, prin urmare, cîteși de puțin o simplă efuziune — nici în maniera secolului trecut, nici cu violența unui inform suvoi subconștient. Nu există șarlatanie mai vană decît aceea a subconștientului abandonat trivialității sale. În Spania nimeni nu s-a mulțumit niciodată cu «documentul» suprarealist. Arcă a poeziei, dar nici o clipă formalism găinos. Firește că semi-ignoranță de astăzi numește — cu ton de procuror — formalism plenitudinea unei forme bine lucrate, adică armonizate riguros cu conținutul. De o mare varietate și bogăție, sînt metrii, strofele, modulațiile, ritmurile care se foloseau pe atunci. Se impune apelul la termenul de mîelstrie. Unii îl substituie prin acela de virtuozitate. În virtuozitate «există virtute», dar stîrbită, înjosită. Totuși, virtutea «rezistă» sub povara denunțului. Acea mîelstrie a fost dobindită în anumite ocazii cu o repediciune precoce. Așa, la Rafael Alberti, maestru aproape perfect din naștere. Nu s-ar putea stabili o poziție între

știința unora și spontaneitatea altora, pentru că acești alții — Lorca, de pildă — erau tot atît de «savânți» ca și tovarășii lor, profesorii. Poezia ca artă a poeziei: formă a unei încarnări. Am putea scrie aceluși cuvînt cu majusculă: misterul Încarnării. Spiritul ajunge formă încarnată misterioasă, cu un ce ireductibil la intelect, în această nuntă ce contopește ideea și muzica.

Ideea este aici semnul realității în starea de sentiment. Realitatea este reprezentată, dar nu descrisă după o asemănare imediată. Realitate, nu realism, lar sentiment, fără de care nu există poezia, nu are nevoie de gesticulație. Sentiment, nu sentimentalism, care a fost condamnat atunci ca cea mai cîmplită dintre obscenități. Această măsură în manifestarea emoțiilor le păstrează vechenia, mai mult chiar, le dublează intensitatea. Dar există urechi surde pentru care asemenea armonii se confundă aproape cu tăcerea. De aici vine faptul că unii dintre acești poeți au fost judecați drept reci, chiar și atunci cînd se consorau declarări entuziasmului lor în fața lumii, adevînilor lor la viață, dragostei lor pentru dragoste. Schimbarea mijloacelor de expresie li orbește pe anumiți cititori — care vor sfîrși, după ani de ucenicie, prin a înțelege și a simți un cald poem erotic ca poem erotic în sine. Acești cititori adăugau la reproșul răcelii pe cel al abstracțiunii. Erau atît de intelectuali poeții aceștia! Într-adevăr, multe abstracțiuni se împleteau într-unele din acele poeme, cu componentele cele mai plastice. Acest lucru s-a petrecut întotdeauna și nu există limbaj în afara combinații intelectuale cu concretul. Oricum, nimeni n-a vizat vreo dată o poezie la inteligenței pure. Avea dreptate Antonio Machado atunci cînd susținea că «intelectul nu cîntă». Poeții incriminați nu au avut niciodată pretenția de a renunța la izvorul care naște lirica, eliminîndu-i. Marelui don Antonio gîndea just, dar tirul său era lipsit de adresă. Poeții acela nu «sîrșiseră» peste nimic, nimic esențial: erau poeți. (Pe de altă parte, Machado se îndrăgnea pe marginea liricii în acele aforisme verificate, atît de apropiate de dizertațiile profesorului Juan de Mairena)

Pe scurt, poeții anilor 20 erau, dacă nu raci și doar abstracși, cel puțin dificili, ermedici, obscuri. Dificili, da, ca și alții poeți. Ermedici? Acest cuvînt care obișnuiește să fie desemnat contemporanilor lor italieni, nu a prevalat în Spania. Obscuri? E un termen învechit. Cu timpul s-a împrăștiat aproape toată obscuritatea mai tolerată la autorii de mare delir cu discurs foarte liber — ca Vicente Aleixandre — decît la cel de compoziție mai strînsă din punct de vedere logic, ca Jorge Guillén. De altfel, ar fi cu neputință de împrăștiat pe acești poeți în două grupuri: cei accesibili și cei anevoioși, diviziune care li irla pe Lorca. E drept că Poeta en Nueva York nu pare mai ușor decît *La voz o ti dedido* sau *Cénico*. Limbajul care se presupune a fi foarte rațional — cel al politici, verbi gratia — nu conține și el o sîmțită de confuzii? Va fi cu atît mai fertil în confuzii limbajul acela care recurge, referindu-se la viața sa cea mai adîncă, la ambiguitatea imaginilor. Acei poeți vorbeau prin imagini. Și în acest punct — prepoziția metaforică — se adună toate iple. Numele american de *imagery* s-ar putea aplica tuturor scriitorilor cu oarecare imaginație cîți scriau aici sau în altă parte în jurul anilor 20. Góngora, Rimbaud, Mallarmé și mai tirziu alți figuri — de la Hopkins la Eluard — sînt stimuli ce conduc spre rafinarea și înmulțirea imaginilor. În felul acesta, cum se spune în *Romancero gitano*, «la imaginación se quema» (Imaginația se aprinde). Această *cultivare* a imaginii este cea mai comună dintre foarte diversele caracteristici ce unește și despart pe poeții acelor ani, și nu numai pe cei spanioli. *Imogen* este denumită o operă timpurie a lui Gerardo Diego. Cultivarea se transformă în culte superstițioase. Cei mai extremiști reduc poezia la o secvență de imagini între care s-au suprimat tranzițiile discursive. Nu rîmîn decît firături de frază rîzlete, ultimă condensare a activității literare. Orice legătură cu funcție logică sau gramaticală e suspectă de inerție poetică. Imaginile înseși nu se

supun nici ele unor relații observate. Supraviețuind în ciuda tuturor acestora realitatea nu va fi reduplicată în copii, ci recreată în mod extrem de liber. Această libertate va exprima mai degrabă lumea interioară a omului — « subconștientul », cum i se spunea adesea — decât realități conforme cu categoriile rațiunii. Desigur, gradele de echivalență între real și imaginativ variază mult. Anumiți scriitori încearcă să se ridice până la atingerea unei a doua realități, independente de prima realitate comună: autonomia imaginii.

III

Poezul simte în plenitudinea lui etimologică cuvântul « poezie ». (Dar această « creație » va fi, cu sau fără voia sa, secundară față de cea a primului creator al Genezei. Toți poezii sînt « poezies du dimanche », al duminicii care urmează după sîmbătă, în care s-a odihnit Iehova.) Pentru a evoca atmosfera acelor ani, trebuie adunată oalea voia de poezie ca act de creație, de poem ca lume de chintese. Grave sau glumețe, operele din acea epocă pîneau spre un scop esențial, și sînt orice, numai sportul lipsit de transcendență pe care unii comentatori l-au văzut în acea mișurare de imagini, nu. Nimic mai serios, de altfel, ca te juca serios, și este neîndoielnic că în 1925, în 1930, în 1935 poezii s-au jucat, cu toată ingenuitatea, de-a cea mai bună poezie accesibilă. Poezii aceia nu se credeau obligați să exercite vreun sacerdotiu, și nici un fel de pompă religioasă, politică sau socială nu le încarcă gesturile. Gestul de spectacol nu existau. Există în schimb intenția de riguroasă poezie ca act de creație, și dacă poemul ar fi în întregime poetic? Ambia această plutea difuz în briza acelor cesuri. Trebuia identificată cit mai mult posibil poezia cu poemul. Ar fi fals să ne închipuim o doctrină organizată. Abundau, asta da, conversațiile — și monologele — despre aspectele generale ale acelei profesii sau arte. « Ism-e » n-au fost decât două, după ultrasumul preliminar: creaționismul, al cărui Alah era Vicente Huidobro, admirabil poet chillan, și al cărui Mahomeți erau Juan Larrea și Gerardo Diego, și suprarrealismul, care n-a reușit să se încheie pe hirtile și a rămas mai degrabă ca o invitație la libertate adresată imaginațiilor. Fie pe o cale, fie pe alta, s-a născut ca poemul să fie cuvînt cu cuvînt și imagine cu imagine, intenție poetică.

Poezie pură? Acea idee platoniană nu admitea întru chipare într-un trup concret. Nimeni dintre noi n-a visat o asemenea puritate, nimeni n-a dorit-o, nici măcar autorul lui *Cántico*, carte care este definită negativ ca un anti-*Charmes*. Valéry, citit și recitat cu mare devoțiune de către poezii castellan, era un model de înaltă exemplară a unei și de riguroasă exemplară a stilului în lumina unei conștiințe poetice. Înruind cu neamul lui Poe, Valéry nu credea sau abia credea în inspirație — pe care contau întodeauna acești poezii spanioli: mușd pentru unii, *inger* pentru alții, *spiridus*, pentru Lorca. Aceste nume diurne sau nocturne, aproape cerești sau aproape infernale, desemnau pentru Lorca puterea care operează în poezii fără a fi necesară clipa mistică. Putere strălucind de rațiune și de voință, sursă a acestor adînc elemente neprevăzute care fac grația poemului. Grația, farmecul, vraja, acel nu știu ce, și nu un « charme » fabricat. Valéry gîlea o plăcere ușor perversă în a perora despre « fabricarea poeziei ». Aceste cuvînte sunaseră în urechile acelor spanioli exact așa cum sînt: ca o blasfemie. « A crea », termen al orgoliului, « a compune », sobru termen profesional, nu implică fabricare. Valéry a fost înainte de orice un poet inspirat. Cel care este astfel are întodeauna ceva de spus. T.S.Eliot, mare critic încă din anii 20, a elucidat mai tîrziu această chestiune cu obșnuitul său bun simț: « Poets have other interests beside poetry — otherwise their poetry would be very empty: they are poets because their dominant interest has been in turning

their experience and their thought . . . into poetry ». (Poezii sînt preocupări și de alte lucruri, pe lingă poezie; altminteri, poezia lor ar fi complet goală: ei sînt poezii fiindcă interesul lor principal a stat în transformarea experienței și gîndurilor lor . . . în poezie »). Formalismul gol sau aproape gol este un monstru inventat de cititorii incompetenți sau se aplică numai scriitorilor incompetenți.

Dacă există poezie, aceasta trebuie să fie umană. Și cum ar putea să nu fie? Poezie inumană sau supraumană poate că a existat. Dar un poem « dețuman » constituie o imposibilitate fizică și metafizică, iar formula « deumanizarea artei », inventată de marele nostru gînditor Ortega y Gasset, a sunat echivoc. « Deumanizarea » este un concept inadmisibil și poezii anilor 20 ar fi putut să se plîngă Justiției pentru daunele și prejudiciile pe care uzul și abuzul aceluia nou cuvînt le-au pricinuit chiar lor, folosindu-l drept prepusă cheie în interpretarea acelor poezii. Cheia care nu deschidea nici o ușă. Deși a analizat și a reflectat cu atîta pătrundere epoca noastră, Ortega nu a convins de data aceasta, și asta pentru că era atît de confundat în acea ambianță de artă, literă și filozofie. Nu trebuie uitat — fiindcă uitarea ar însemna ingratitudine — ajutorul generos pe care Ortega l-a acordat tinerilor de la a sa *Revista de Occidente*. Intr-una din colecțiile sale — *Nova Navorum* — au fost publicate patru cărți: *Romancero gitano*, *Cántico*, *Seguro azar*, *Cal y canto*. E plăcut — și nostalgic — să-ți amintiești de acei ani în care *Revista de Occidente*, după prietenul nostru Henri Peyre, forma împreună cu *La Nouvelle Revue Française* și *The Criterion* suprema trinitate a revistelor europene. Și totom marele Ortega a fost cel care a făcut acel cuvînt ! Nu era just nici măcar recitalul la construcțiile abstracte ale cubismului. Cine dădea nu oameni de mult rafinament — Juan Gris, Picasso, Braque — pictau acele natuiri moarte cîtuși de puțin moarte! Se concepe, da, o pictură non figurativă. Dar cuvîntul e semn și comunicare, semn al unei idei, comunicare a unei stări — cum repetă Vicente Aleixandre. Alceva ar fi fost dacă s-ar fi vorbit de antisentimentalism, de antirealism.

V

Cum se exprimă această generație? E oare imposibil de redus la unitatea limbajului — sau limbajurilor — unor scriitori atît de diverși? Joaquín González. Muela a încercat să formuleze aceste stiluri într-o sinteză exactă. Ce au analog Salinas și Altotaguirre, Prados și Cernuda? În jurul unei mese fraternizează, se-tele, vorbesc același limbă: aceea a generației lor. La ceasul adevărului, în fața colii albe, fiecare se va mînturisi cu un condei diferit. Acest condei aleargă de la artificile metrice tradiționale pînă la neregularitățile versetului. Nu s-a rupt cu tradiția, și inovațiile lui Rubén Darío și ale continuatorilor săi vor fi amplificate de acești poezii care, dacă pun surdina înnoirilor, nici nu se circumscriu cu formelor utilizate de maeștrii îndepărtați sau apropiați. Ruptura cu trecutul a fost mult mai mare la generațiile contemporane din alte țări. La moștenirea spaniolă nu s-a renunțat, iar această moștenire nu a trunchiat spiritul original. Cere poet de atunci, francez, italian, mai cu seamă italian, ar fi îndrăznit să scrie un sonet fără o țară! Pentru acei spanioli, sonetul putea fi scris într-un act de libertate, după « sfîntul chef » poetic din acea clipă. Pînă și un Salinas, un Aleixandre au compus cîte un sonet, și nu din capriciul de « virtuos »; așa le dictase impulsul creator. De aceea este atît de bogat repertoriul formal al acestei generații, care a fugit de legămîntul de sîracie pe care modernitatea îl cerea multora dintre partizanii ei. Există o critică ca nu a fost niciodată adresată acestor poezii: aceea că ar scrie prost. În schimb li s-a reproșat că scriu prea bine. Această obligație este, în fond, un elogiu — însoțit de o cursă. Pe scurt,

nici chiar în cazul lui Lorca, genialitatea nu autoriza o scriitură genial de informă, o abandonare în voia puterilor obscure. Cel mai ușor cîntec apărea redactat cu toată măiestria artei, iar versetele din *La destrucción o el amor* sau din *ijos de la ira* — ani după aceea — erau respirate cu toată rigoarea. Manierele cele mai divergente se succedau după evoluția autorului însuși — de pildă, Gerardo Diego — și chiar se contrapuneau în una și aceeași operă, ca în a sa *Fábula de Equis y Zedra*.

Orice nume unificator al unei perioade istorice e sau inventat sau acceptat de posteritate. Dacă pe Poliziano l-ar fi surprins calificativul de « rinasciment », lui Verlaine — o știm — nu-i plăcea titlul de « simbolist ». Este cert că începînd din secolul al XIX-lea au abundat teoriile și « ism »-ele. Nu în Spania. În mod excepțional, aceasta a avut un ultrasm; creaționismul — ca și modernismul — venea din America. Cubismul — în parte de origine spaniolă grație lui Picasso, lui Juan Gris — a fost elaborat în Franța. Cum să denumim anii atît de agitați și de fecunzi dintre cele două războaie mondiale? Nu există etichetă verosimilă, mai cu seamă pentru accorii acelor aventuri. « Aer de epocă » nu înseamnă « stil de grup », al unui grup bine determinat. O generație are atracție pentru unele lucruri, sau pentru altele, dar nu dezvoltă o linie de școală, de limbaj. Poezii aceia sau pornit la folosirea limbajului lor fără a-și fi pierdut încrederea în eficacitatea sa. Vladimir Weidie spune: « În Spania, poezii nu sînt obligați să se arate excesiv de reticenți față de limba de fiecare zi, căci această limbă este mult mai puțin depozitată ca în Franța sau în Anglia ». Castiliana este, pe deasupra, o limbă copioasă, flexibilă și mai mult ca niciodată se arată astfel în scrierile generației precedente. Ce s-a întîmplat apoi?

Poezia nu cere nici un fel de limbaj poetic special. Nici un cuvînt nu este cu anticipație exclus; orice întorsătură de frază poate exprima gîndul. Totul depinde, în ultimă instanță, de context. Singurul lucru important este situația fiecărei componente în interiorul ansamblului, și această valoare funcțională este cea hotărîtoare. Cuvîntul « *trandafir* » nu e mai poetic decît cuvîntul « *politică* ». Desigur « *trandafir* » miroase mai frumos decît « *politică* »; simplă diferență de calitate reală pentru miros. (Spune Shakespeare sau mai degrabă Julieta lui Romeo: « ... a rose / By any other name would smell as sweet » — ... « *Un trandafir/Sub orice alt nume ar mirosi la fel de dulce* »). Frumusețea nu e poezie, deși adesea, îl este alături. De aceea sînt mai multe versuri în care e scris « *trandafir* » și nu « *politică* ». *Apriori*, în afara paginii, nu i se poate atribui natură poetică unui nume, unii adjectiv, unui gerunziu. Probabil că « *administrare* » nu s-a bucurat încă de rezonanțe lirice. Dar mine, mine diminuează chiar, ar putea fi proferat poetic, cu reverență, cu dialog, cu minie, cu dispreț. « *Administrare* » ! Ar fi de ajuns folosirea poetică, fiindcă *poetică e numai folosirea*, adică acțiunea efectivă a cuvîntului în interiorul poemului: unicul organism real. Nu există decît limbaj al poemului: cuvinte situate într-un ansamblu. Fiecare autor își simte preferințele, aversiunile, și își fixează limitele după un anumit nivel. Nivelul poemului variază, variază distanța între limbajul obișnuit și acest nou limbaj între vorbirea colocală și această propoziție cere, mai mult sau mai puțin, cîntă. La un anumit nivel inflexiunile elocventele își află o justificare. Nimic mai firesc, la un alt nivel, ca inflexiunile prozale, să devină astfel neprozale. În concluzie, textul poetic își are cheia lui, ca și un text muzical. Ar fi absurd să strămutăm note din *La realidad* și al desee în *Soledades juntas* sau *Jardin cerrado*. Limbaj poetic, nu. Da, însă limbaj de poem, modul în građații intensive și niciodată pur. Ce ar fi această puritate, simplă fantasmă concepută prin abstracție? Poezia exultă, străbătînd, iluminînd tot felul de materiale brute. Și aceste materiale își revendică numele la diverse niveluri de re-creație. Limbajul acestor poezii inspirați, jiberi, riguroși, coincide doar în această necesitate de re-creație.

În românește de DOMNIȚA DUMITRESCU

FREDERICO GARCIA LORCA

Imaginea poetică la don Luis de Góngora

Limbajul este alcătuit pe bază de imagini, și în acest domeniu poporul nostru posedă o bogăție extraordinară. Să numești *ulero* (steaștină, de la *alo-aripi*) partea care iese în afară a acoperitului înseamnă să crezi o imagine magnifică; tot astfel, să numești o prăjitură *sîndină* de cer sau *usujin* de *calugăriș* înseamnă să inventezi imagini ascuțite și fermecătoare; sau unei cupole să-i spui *jumătate de portocală*, și cite altele. În Andaluzia imaginea populară atinge performanța uimitoare de finețe și sensibilitate. Transferul de sens este întru totul gongoric.

Unii albi adinci de rîu îmbeșugate care curge domol pe cîmpie i se spune *bov de apă*, pentru a sugera debitul și forța mare a apei. L-am auzit odată pe un țaran din Granada zicînd: « *Săcilor le place să stea pe limba rîului* ». *Bov de apă și limba rîului* dînt două imagini create de popor care răspund unui mod de a vedea lucrurile foarte apropiat de acela al lui don Luis de Góngora.

Ce l-a împins pe Góngora să săvîrșească o revoluție în lirică? O necesitate înăscută de frumusețe nouă, care îl determină să modeleze limba într-un chip nemaiîntîlnit pînă la el. Era cordonbez și știa latinește ca pușcin alții. Inventează pentru prima dată în spaniolă o nouă metodă de a vîna și de a plăsmui metaforele și crede, fără s-o spună, că veșnicia unui poem depinde de calitatea și structura imaginilor sale. Mult mai tîrziu va scrie Proust: « Numai metafora poate conferi stilului eternitate ».

Nevoia de o frumusețe nouă și agasarea, pe care i-o provoca producția poetică din vremea sa i-au ascuțit enorm sensibilitatea critică. Încercînd o senzație de « insuportabil », a ajuns aproape să urască poezia. Obosit de culoare locală, îl citea pe Virgiliu cu bucuria celui însetat de eleganță. Sensibilitatea l-a înzeșnat cu un microscop în pupila. Și-a dat seama cit de trecătoare sînt sentimentele omenești și cit

* Fragmente.

de sărace sînt expresiile lor spontane, care nu reușesc să trezească emoții decît în anumite momente, și a încercat să ajungă la frumusețe prin metafora eliberată de realitățile pieritoare, metaforă construită cu simț sculptural și situată într-un spațiu « extratransfonic ».

Iubea frumusețea obiectivă, frumusețea pură și inutilă, desprinsă de angosale comunicabile.

În timp ce toți ceilalți cer plina cea de toate zilele, el singur cere piatra prețioasă cea de toate zilele. Nu are simțul realității reale, dar este stăpînul absolut al realității poetice.

Originalitatea lui don Luis de Góngora, pe lângă aceea pur gramaticală, stă în metoda sa de a vîna imagini. Deprinde utilizarea dramaticilor sale antagonisme printr-un salt ecvestru în domeniul mitului, studiază frumoasele credințe ale popoarelor clasice și, fugind de munți și de vizunile lor luminoase, se așează la marginea mării, acolo unde virful « crage peste patul azur de ape marine / perdeaua albastră ». Acolo își leagă imaginația și-l pune dintr-o dată, ca un sculptor, pentru a-și începe poemul. Și dorește altă de mult să-l domine și să-l rotunzească, înclînt înconștient iubesc insulele fiindcă socotește, și pe bună dreptate, că omul poate stăpîni și posedă mai bine decît orice altă porțiune de pămînt suprafața delimitată clar a unei insule rotunde, înconjurată de ape. Mecanica imaginației lui este perfectă. Fiecare imagine este un mit creat de el.

Armonizează și plasticizează lumile cele mai deosebite, uneori într-un mod violent. Din mințile lui nu iese nimic dezordonat sau disproporționat. Din mințile lui ies ca niște jucării mări și regate ale unei noi geografii, și vînturi ce se prefac în uragane. Senzațiile astronomice sînt puse alături de detaliile mărunte ale lucrurilor înfînt de mici, cu o concepție despre dimensiunile materiei pe care poezia n-o mai cunoscuse pînă la el. Avînd imaginația legată, o poate opri orînd vrea, și nu se lasă cîrît de obscurile forțe naturale ale legii înerci, nici de amăgitoare miraje care-l ucid pe poezii lipsiți de prevedere, ca fluturii ce-și ard aripile la flacăra luminării. Există în *Singurătățile* sale momente de-a dreptul incredibile. Este un adevărat miracol să vezi cum poetul minuește mase uriașe și geografii încrengi fără să cadă în monstruos sau în hiperbolicul fastidios, iar cînd se ocupă de obiecte și forme de dimensiuni mici, o face cu aceeași dragoste și cu aceeași grandoare poetică. Pentru el un măr e la fel de intens ca și marea, iar o albină la fel de surprinzătoare ca pădurea. Se așează în fața naturii cu ochii păcrunzători și admiră frumusețea identică pe care o posedă deopotrivă toate formele materiei. Pătrunde în ceea ce se poate numi universalul fiecărui lucru și acolo își adaptează sentimentul la sentimentele înconjurătoare. De aceea acordă o egală atenție mărilor și mării, fiindcă știe că mărul în cadrul universului său este la fel de înfînt ca și marea în universul ei. Viața unui măr, de cînd este o floare gingașă pînă cînd, auriu, cade din pom pe covorul de iarbă, este la fel de misterioasă și de impresionantă ca și ritmul periodic al marelui.

Se obține astfel o măreție aproape epică. Vorbind despre o albină și de stupul ei, numește stupul natural « republică împrejmuită, în loc de ziduri, de scoarță de copac ». Albina este numită « amazoană care murmură » și bea suc de vădăhului pur, iar riul este « sudoarea cerului », nectarul — « salva » florilor, care sînt « stele mute ». Nu are alci aceeași măreție ca și atunci cînd ne vorbește despre mare, despre revărsatul zorilor și cînd folosește termeni astronomici? Dublează și triplează imaginea pentru a ne situa în planuri diferite, din nevoia de a rotunji senzația și a comunica sub toate aspectele sale. Nimic mai surprinzător ca acest exemplu strălucit de poezie pură.

În românește de ANDREI IONESCU



PICASSO: Toaletă
Ilustrație pentru Góngora ▶



DAMASO ALONSO

Lumină și frumusețe în «Soledades»

*Aun a pesar de las tinieblas, bella.
Aun a pesar de las estrellas, clara.*

«SOLEDADES», CENTRU AL GONGORISMULUI

Dintre toate operele lui Góngora, nici una mai tipic gongorică decât *Soledades* («Singurătăți»). În *Polifemo* și în *Panegirico al Duque de Lerma* (*Panegiric Ducelui de Lerma*), desfășurarea poetică se supunea unor termeni obligatorii: fabulă sau istorie. Și tot acolo, octava regală punea aproape întotdeauna limite stricte perioadei poetice. Firește că în una ca și în cealaltă există aceeași ornamentare verbală și aproape aceeași tenace căutare a singularităților de orice gen pe care o întâlnim și în *Soledades*. Dar, în acestea din urmă, Góngora și-a propus simularea unei fábule — un pretext liric — fără antecedente directe; a ales o formă ale cărei strofe, amplificabile sau reducibile după dorință, îngăduiau cele mai mari îndrăzneții și complexități sintactice; și-a siluit versul — la fel, sau mai mult chiar decât în *Polifemo* sau în *Panegirico* — la o rafinată selecție verbală; și-a ascuțit ca niciodată cutelatoarea sa intuiție poetică pentru a trece abisul ce desparte materia reală, pieritoare și ipotetică, de zămislirea de artă, eternă și absolută. Așa s-au născut aceste *Soledades*, somptuoase și încărcate ca nici o altă operă a marelui cordobez; dificile la lectură, mai cu seamă din punct de vedere sintactic, ca nici o altă operă

* În ciuda beznii, frumusețe. În ciuda stelelor, lumină.

din literatura spaniolă; pur poetice, strict aristocratice, ca puține dintre operele artistice ale oamenilor.

...Extraña toda
el designio, la fábrica y el modo
(Straniu e totul
gîndul, pîdmada, chipul.)

Totul dus la extrem — carate și anevoință. Cum să ne mai mirăm atunci că *Singuridățile* au constituit timp de două secole, al XVIII-lea și al XIX-lea, piatra de scandal a literaturii europene?...

NATURĂ ȘI POEZIE RENASCENTISTĂ

Baza reală a poeziei din *Soledades* este, așadar, natura. Dar legătura cu realitatea se sfîrșește aici. Nimeni, presupun, nu s-ar aștepta să găsească la Góngora o viziune a naturii în manieră romantică. Poetul, legat de convenționalismele epocii și ale educației sale, risipește plină și contrasfel pe care el însuși îl crease: nu ne înfățișează emoțiile pelerinului în fața naturii; îi lasă pe acesta înfășurat în vag, simplu fir al unei acțiuni abia schițate, și pune în fața ochilor noștri, în mod direct, natura însăși. Direct? Nu: e o natură deformată estetic, rezultat ultim al evoluției care pornește din bucolismul greco-latin și reînvie, completîndu-se, în Renașterea italiană. Nu se întîlnește aici nici măcar creșterile de emoție omenească în fața naturii care apar, sporadic, la unii din marii poeți ai secolului XVI, la un Garcilaso, la un Fray Luis de León. Retina lui Góngora este sensibilă ca a nici unuia dintre ei, dar ochii lui sînt bătîrini pînă la urmă: bătîrini și înțelepți. În mod constant, între imaginea văzută și imaginea ghidată se interpune o amintire. Originalul ocupă un loc prea puțin important în lumea reprezentărilor sale. În privința elementului prin care-l depășește pe mulți din antecesorii lui — acua sa individualitate poetică — nu are, n-ar fi putut să aibă, școală sau discipoli. Și, în general, originalitatea sa este cea a meșterului rîvnind cu pacimă depășirea perfecțiunilor. Góngora este termenul ultim al unei poezii: el rezumă și încheie; nu începe.

A văzut cu exactitate, dar prin intermediul unei înțelegeri greco-latine. Și ceea ce ne oferă este o natură plină de fast și de podoabe, o natură deformată. În ce constă atunci meritul său? În desăvîrșirea, în radicalul și perfecțiunea formării însăși. Nu numai că din natură s-a dispărut urful, supărătorul, neplăcutul, dar frumusețea însăși s-a stilizat sau simplificat pentru a se reduce la contururi bine statonice, la agile efecte de perspectivă, la sonorități armonioase, la splendori coloristice. Căutați silizare, abili escamotare, care numai prin permanentul și complicatul joc de metafore de care se slujește Góngora puteau deveni posibile. Prin acest joc nu numai că se șterge individualitatea obiectului, dar acesta din urmă părădund într-o categorie care este acoperită și reprezentată de o metaforă. Nu trebuie căutat în *Soledades* apa riurilor, apa marină sau de izvor sau de lagună: cristal constituie eticheta care le acoperă pe toate. Dar tot cristal va fi și imaginea care desemnează frumoasele coapse ale unei femei. Vedem, așadar, nu numai cum dispare individualul înslușurîndu-l unei idei generice, dar și cum două concepte de materie reală distincte — între ele se confundă într-un singur concept estetic, într-o singură imagine. Se alege astfel, în poezia lui Góngora, la bizare serii în care elemente foarte deosebite sînt reunite sub o singură desemnare: *our* va fi cuvîntul care va exprima toate obiectele posedînd o aceeași proprietate comună, cea de a fi aurii: fie că e vorba de pletele unei femei, de miera albinei, de uleiul de mîslină sau de lanurile de grîu. *Zăpada* va fi tot ceea ce se aseamănă prin albeață. Cînd cititorul întîlnește în *Soledades* unul din aceste cuvinte, el deține deja cheia — genul proxim — pentru o suită întreagă de concepte. Diferențierea ultimă o con-

feră numai conțutul, sau determinativele care însoțesc cuvîntul însuși: dacă e vorba de *zăpadă* toarsă, trebuie să ne gîndim la pînzeturile albe de iarnă; dacă e vorba de *zburătoare zăpadă*, poetul a vrut să desemneze alba pană a unei păsări; prin *zăpadă în mil de culori înveșmîntată*, el a vrut să înțeleagă coapsele unei tîrînci acoperite de stralele ei pestrițe; iar prin *înmiresmați fulgi de nea pe care mai i-a nins peste cîmpii*, crinii albi ce apar odată cu primăvara.

METAFORE BANALE

Aceste metafore banale, constant repetate, ajung să constituie o manieră sau, mai exact, împreună cu alte singularități, o limbă poetică, ce nu se deosebește în principiu de aceea obișnuită în poezie; dar se deosebește în schimb prin consecvență, prin repetarea nelincetată a procedurii, și, în plus, prin frecvența cu care e folosit elementul ireal sau metaforic, fără ca termenul real al comparației să apară undeva. Sînt obișnuite în poezie comparații de tipul: Barca porni pe apele albastre, cu luciul de cristal, ca și cum ar fi pîșite pe fața apelor cu iușile picioare pe care le întrupau visele. La Góngora apar numai termenii ireali: *Pornî... cristal călcînd albastru cu iuș picioare*. Iată aici, așadar, o limbă poetică în care designațiile metaforice pun în mod constant o barieră ireală între închipuire și obiectul însuși. Fiște că aceste metafore sînt aproape întotdeauna lipsite de nouate, dar ele în gîduie evitarea numelui grosolan și a detaliului doazgreabil: sînt ca un frumos eufemism. Abstrag din obiect proprietățile lui fizice și accidentale, pentru a-l înfășișa numai prin cea calitate, sau calități, care pentru poet, la un moment dat, sînt singurele ce oferă interes estetic. Astfel, în *Soledades* natura ajunge să nu fie altceva decît un cortegiu de nume frumoase: argint, cristal, fîdes, siduf, marmoră, diamante, aur, porfir, jasp, flori de portocal, garoafe, roze, crini... Baza idiomatice pe care o constituie, într-un prim plan al limbajului nostru cotidian, numele și imediata lui reprezentare, totice sau acțiunea ipoteticului și a utriciului, este alcătuită la Góngora de metaforă și de viziunea ireală și plină de splendoare pe care aceasta o sugerează imediat — termenii uzaj și banalizați și ei, dar în cursul luptei înscate purtate de oameni, veacuri întregi, pentru cucerirea frumuseții pure.

Nu vor lipsi acela care se îndignează din pricină că-l lăudăm pe Góngora pentru a fi recurs la locul comun metaforic. Trebuie să se șină seama, însă, că nu ne-am referit aici de loc la polimorficul — și polifonicul — talent cu care poetul își construiește și îmbrînă strălucitoarea sa imagistică, de fiecare dată în alt mod, chiar atunci cînd operează cu imaginile cele mai banale. Și mai trebuie să se țină seama, de asemenea, că aceste imagini banale sînt punctele neutre din poezia lui Góngora, ceea ce ar corespunde, în cazul unui poet obișnuit, părților non-poetice exprimate în limbaj cotidian. Și să nu uităm că din resturile acestea s-ar fi putut nutri unii dintre cei mai buni poeți ai Renașterii, în vreme ce, pentru Góngora, acest conținut joacă de metaforă despre care vorbim nu constituia decît urzela, materia neutră, expleticului limbajului său poetic. Deasupra acestor mase de rangul al doilea se înalță piscurile nebruite ale performanțelor lui expresive, așa după cum la poezii obișnuite, deasupra cîmpei netede a limbajului normal, se ridică, ici și colo, culmile modeste ale invențiilor lor — nu totdeauna invenții — metaforice. Alfel spus: Góngora are drept nivel de pornire meseta, adică ceea ce, pentru acela care pornește de la nivelul mării, reprezintă culmea. Sau, printre-o expresie matematică — deși fără pretenții de exactitate —: raportul dintre metafora banală și imaginea strălucită la Góngora este egal, la alți poeți, cu raportul între limbaj realist și imagine normală.

(Din volumul «ESTUDIOS Y ENSAYOS GONGORINOS», Editorial Gredos, Madrid, [1960])
În românește de CRISTINA ISBĂȘESCU

Federico García Lorca la Sevilla

Federico la Sevilla! Sau Sevilla la Federico!

În 1927, an de intensă efervescență și de mare exaltare pentru Don Luis de Góngora, García Lorca și cu mine ne-am întâlnit în capitala andaluză, invlcați împreună cu alți scriitori ai generației noastre la celebrarea celui de al treilea centenar al preamarelui și preputului poet din Córdoba. Deși invitația venea din partea Ateneului, noi toți aveam impresia că numai Ignacio Sánchez Mejías, mare toreador și prieten al nostru, fusese cel care — dat fiind entuziasmul său crescut pentru literatură — ne îngăduise să ne transportăm de pe sârcelile marilor ale Manzanareșului madrilen pe pârmiurile înflorite ale Guadalquivirului sevillan.

Triumf al lui Federico în Sevilla cîntecelor și romances-urilor sale. Succes clamoros, aproape ca al unei coride, la lectura lui *Romancero gitano*, încă inedit. Larmă și delir printre ascultătorii Ateneului, care au ajuns chiar să-l arunce, în semn de omagiu, baciste și jachete, măgulici desigur în spiritul lor sevillan de statonica aluzie a lui Lorca la orașul și fluviul, la pășunile și smîrcurile care fac cîntecul și lauda Andaluziei meridionale.

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Cambarios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los torros.¹

¹ Antonio Torres Heredia, / fu și nepot al Cambarilor, / cu o via de răchită / se duce la Sevilla să vadă vacile.

Nimic nu putea să fie mai ațfător, mai surprinzător, pentru zadarnica și naiva rivalitate între capitalele andaluze, decât ca un poet din Granada să deschidă recitarea *Romancero*-ului său prin plasarea pe drumul Sevillei — chiar al Sevillei, și pentru a asista la o coridă — a unui gitan din Benameji, un fiu al provinciei Córdoba. Deși intenția poetică a lui García Lorca era cu totul pură și dezinteresată, cu totul străină de aceste dispute locale, faptul că el, granadian, exalta într-o formă continuă, generoasă, iscusita capitală a vechiului regat andaluz, a făcut să innebunească de bucurie pe sevilleni, atît de mindri, atît de insuportabil îndrăgostiți de orașul lor.

Ay, río de Sevilla,
qué bien parece
lleno de velas blancas
y ramos verdes!²

O, cu cîtă grație, pentru pârmiurile albastre ale frumosului Guadalquivir al baladelor sale, năpădite de măslini și portocali, — Federico repeta această grașoasă *seguidilla* a lui Lope de Vega. Ce bucurie să-l vezi și să-l auzi risplîndu-și complimentele aduse marelui fluviu, acest Lorca fără îndoieli trist din pricina micimii înăscute a rîurilor Darro și Genil din Granada sa.

El río Guadalquivir
tiene los barbos granote.
Los dos ríos de Granada,
uno llanto y otro sangre.³

Ce melancolie, să-l aminteghi acum în severele grădini ale Aicazarului, în fața abilor Zurbarani ai Muzeului, sau pierdut în labirintul nocurn și calcat în al cartierului Santa Cruz.

La Carmen está bailando
por las calles de Sevilla.⁴

În broderia de imagini a poetice andaluze a lui García Lorca, orașele și satele, orografia și hidrografia dobîndesc volum, corp de flîșce omenesti, înălțate parcă uneori deasupra unor alcare sau cîrșe înflorate; altele, par înălțate pe morminte de negre și dramatice colonade. Dar nici o imagine nu e mai fericit expresivă și nu e mai repetată și mai exaltată decât cele care se referă la Granada, la Córdoba și la Sevilla, așezate fiecare, în *Romancero*, sub ocrotirea luminoasă a unui arhanghel: Sfîntul Mihail, Sfîntul Rafael, Sfîntul Gabriel,

El arcángel San Gabriel,
entre azucena y sonrisa,
bisnieto de la Giralda,
se acercaba de visita.⁵

Ne-am dus împreună să vizităm « Împodobilul turn » musulman. Cîtă durere să-l vezi, cu ochii înalți ai vechiului minaret Abu Yacub, privind, împărțite într-o

² O rîu al Sevillei, / cît est de frumos / plin de plaze albe / și de ramuri verzi

³ Rîul Guadalquivir / are barba de culoarea radiei,

⁴ Cele două rîuri ale Granadei / unul bacet și celălalt sînge.

⁵ Carmen dansează / pe străzile Sevillei.

⁶ Arhanghelul Gabriel / jumătate crîn, jumătate surle, / se învîrte în cerșoare.

sumedele de pereți orbitori de var, sate sevilane, întregul și minunatul paradis înflorit, « unde riu » — după poetul Abenamar, vizir al regelui Almotamid — « pare o mină albă înflăcă pește un veșmînt verde »; iar sus, în înalțuri, în cordașul, purul cer albastru, înfiorat de porumbel.

*El cielo monta gallardo
al río de orilla o orilla.*¹

Pe fondul acestui cer, pe care Juan Ramón Jiménez îl visase ca al capitalei ideale a poeziei spaniole, îl voi vedea mereu pe Federico, în timp ce, pierdut între corzi de gitară, înalță spre un zenit, spre un apropiat miazăzi, pe care o fată descărcare de arme îl va face să nu-l mai atingă niciodată.

În timpul acestei călătorii, García Lorca l-a cunoscut pe Fernando Villalón Daoiz, poate — împreună cu Sánchez Mejías — bărbatul cel mai extraordinar al Sevillei din anii acela: crescător de tauri, vrăjtor, teozof, hipnotizator, conte de Miraflores de los Angeles și poet nou, care publica chiar atunci, la patruzeci și opt de ani, prima sa carte, *Andalucía la baja* (Andaluzia meridională).

Toreadorul nutcea pentru Villalón, crescător de tauri, protector al său la începuturile grele cariere taurine, un respect înțelept amestecat uneori cu o serioasă și amuzată admirație pentru acest Fernando al nebuniilor negromantice și teozofice, și pentru « sfărcile » sale în masele de poezie, care puțin câte puțin îl duseră la ruină. Toreadorul și crescătorul își spuneau « demnevoastră », lucru rar pe melosurile acelea, mai ales că se cunoșteau de copii.

Acești prezentare pe care mi-o făcuse mie cu cîteva luni înainte, l-o făcu Sánchez Mejías lui Federico:

« Don Fernando Villalón Daoiz, cel mai bun poet nou din întreaga Andaluzie ».

Federico și Villalón deveniră imediat prieteni intimi, minunându-se unul de calitățile surprinzătoare ale celuilalt. Seara, Villalón ne invită pe mine și pe Federico la o plimbare în oraș. Am străbătut împreună întorcătorile străduțe, primelidiosa arcuire de curbe și iar curbe, în mașinuța hodorogită pe care o conducea Fernando însuși. Nu voi putea uita niciodată chipul terorizat al bietului García Lorca a cărui teamă de automobile putea fi comparată numai cu aceea a lui Pablo Neruda, sau... cu a mea. De fapt, Villalón gonia ca din pușcă, claxonând mereu, făcînd adevărate echive și veridicas printre trecătorii înspăimîntați, în timp ce ne explica viitorul său poem — *El Kaos* — din care ne recita, ridicînd mințile de pe volan, primele strofe.

Cînd în aceeași noapte ne-am adunat la Pino Montano, vilișoara pe care Ignacio o avea în împrejurimile orașului, risetele, strigătele, însoțite de îmbrățișări și de bătăi pe umeri, cu care Federico lăuda și saluta « lucrurile lui Fernando », se auzau pînă pe Giralda.

Poetul-crescător de tauri, ghemuit într-un colț și înfășurat într-o chiloba măsă pe care Sánchez Mejías l-o dăduse o dată îmbrăce, îl povestea lui Lorca despre puterea sa magică de a descoperi tablourile lui Murillo, de a vîna sirene de apă dulce, de a face ca ochii taurilor să devină verzi, de a seca fîrte și țvzoarele.

¹ Cerul se înalță somer / peste riu din ștăm în ștăm.

Și pentru a-l convinge de această ultimă minune, îi spunea că dacă i-s-ar fi întîmpat să treacă prin împrejurimile satului Cuervo, vecin cu Jerez de la Frontera, să se ducă să vadă: de fapt, acolo el secase toate cursurile de apă și în seara aceea presărase întreg orizontul cu cîini negri avînd capul alb, care lătraseră pînă în zori.

Ce amuzantă și intensă a fost noaptea aceea în casa lui Ignacio! Noapte de poezii prieteni, de oameni cuscade. S-a bîut, am recitat poeziile noastre. Dámaso Alonso, marele glosator al lui Góngora, uimi asistența declamînd din memorie cele 1091 de versuri din prima *Soledad* a lui Don Luis. García Lorca recită acele scheme teatrale improvizate, întotdeauna atît de hazlii. Am ajuns, cu toții, pînă și meîstofelicul năso de José Bergamín, să ne întindem pe jos, cuibîrți în chilobas-urile marocane pe care același Sánchez Mejías ni le dăduse să le îmbrăcăm, petrecîndu-le peste cap. În clipa în care acest cor de arabi beți era pe punctul să devină mai absurd și mai fără noimă, Ignacio anunță sosirea ghtaristului Manuel Huelva, și a unuia din marile talente ale cîntărilor jondo, Manuel Torres, mai cunoscut sub numele de « el Nino de Jerez » mort sîrac în mahala lui din Triana, la cîteva ani după aceea. Începu imediat cînte-le și în timpul pauzelor se vorbi despre diferența dintre *jondo* și *flamenco*, dintre *vihuela* și ghtară. Gitanul ne-a ținut pe toți într-o atmosferă de mare așteptare, cu suflarea tăiată de gesturile sale, de vocea și de cuvintele coplas-urilor sale. Părea un animal răguit și rînit, o înspăimîntătoare sfîntă de neliniște. Dar în ciuda vocii sale profunde, ceea ce surprindea mai mult erau cuvintele: versuri ciudate din *soleares* și *siguiriyos*, concepute complicate, arabescuri dificile.

« De unde lei cuvintele acestea? », l-am întrebant.

« Pe unele le nascocesc, pe altele le caut ».

Manuel Torres nu știa nici să citească, nici să scrie; știa doar să cînte. Dar conștiința sa de cîntător era cît se poate de lucidă, perfectă. În aceeași seară, cu siguranța și înțelepciunea egală a celor pe care un Góngora sau un Mallarmé le-ar fi dovedit vorbind de propria lor poetică, ne mărturisă că nu se lasă dus de curent, nici atras de ceea ce era pe cîntăcut, nici în străbăta căi băcătore și, la urmă, rezumă, într-un mod rar și magistral, ceea ce, după el, noi aveam să înțelegem doar în parce: « În cînte *jondo* », murmură cu mințile lui lemoase așezate pe genunchi, « ceea ce trebuie să căutăm întotdeauna, pînă cînd găsim, este trunchiul negru al Faraonului »; aceasta coincide, deși prin procedee stranii și fără s-o știe, cu elementul pe care Baudeela îl creșe morții — cîrmaci al călătoriei sale: « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau! »

Trunchiul negru al Faraonului!

Cum era și logic dintre toți cei de față, Federico îl lăudă cel mai mult, extalînd pînă la frenetie, rara expresie folosită de cîntătorul din Jerez. Nimeni — mă gîndesc acum — în acea magică și tulburătoare noapte din Sevilla n-a gîdic ter-gitană și înfăcșă în romancero-ul său. Acel « trunchi negru al Faraonului », care după Manuel Torres concentra toată neliniștea, atmosfera de catastrofa sentimentală, de rană largă, din care șineau gîlind plec și ure dematerializate, corespunde în cele mai bune romances ale lui Federico acelei puternice palpitații de mister, acelei oculte încoșpări de dramă, din care dintr-odată, pare că se desprinde, bine desenat, un fapt, un fir conducător, care rămîne apoi îmbrăcînt, răzlept, rătăcit, fără un final. *Romance sandmbulo* — Verde que te quiero verde — e un exemplu doveditor al acestor afirmații. Juan Ramón Jiménez — așa cum am avut prilejul să scriu — a creat în cartea sa *Arlos tristes* acel romance lirico-ermetice, muzical, inefabil. García Lorca, cu al său *Romance sandmbulo*, inventă

din nou elementul dramatic, plin de fior și de căine, de sînge misterios. *La tierra de Alvargonzález* a lui Antonio Machado, e un *romance* narativ, o teribilă poveste castiliană istorisită în versuri. O întîmplare care, tocmai, se poate povesti. În schimb, succesul lui *Romance sonámbulo* și al lui *Pena negra*, pentru a cita un alt exemplu, nu se poate explica, scapă oricărei încercări de povestire. Peste pietrele străvechiului *romancero* spaniol, o dată cu Juan Ramón și Machado, García Lorca a așezat o altă piatră, cludată și puternică, reazim și în același timp încununare a vechii tradiții a Castilei.

*Sevilla para herir.
Córdoba para morir.*¹

De mai multe ori, în timpul călătoriei aceleia, Federico a fost rănit la Sevilla: rănit însă de grația ei pură, de îngerul dansant și bizar al Sevillei. Un sfînt Gabriel și toreador în veșmînt verde de aur și cu aripi de hirtie de argint, zbură de pe Giralda și-l atînce cu harul uimirii, îl mirui cu sare și cu tremurul surîzor al măslînilor.

În românește de FLORIAN POTRA

¹ Sevilla pentru a răni. / Córdoba pentru a muri.



FEDERICO GARCÍA LORCA

Bocet pentru Ignacio Sánchez Mejías

ÎMPUNSĂTURA DE CORN ȘI MOARTEA

I

Pe la ceasul cinci al serii.
Era chiar ceasul cinci al serii.
Un copilăș aduse glugiuț alb
pe la ceasul cinci al serii.
Un coș umplut cu var găcit din vreme
pe la ceasul cinci al serii.
Și-n rest era doar moarte, numai moarte
pe la ceasul cinci al serii.

Dar vîntul smulse scamele de vată.
pe la ceasul cinci al serii.
Și-oxidu-nșămînță cristal și nichel
pe la ceasul cinci al serii.
Se luptă-un porumbel cu leopardul
pe la ceasul cinci al serii.
Și-o coapsă cu un neted corn de taur
pe la ceasul cinci al serii.

Porni atunci un zbîrnic de corzi
pe la ceasul cinci al serii.
Și clopote de-arsenic, și-apoi fumul
pe la ceasul cinci al serii.
Și grupuri de tăcere strînse-n colțuri
pe la ceasul cinci al serii.
Doar tauru-i cu inima vitează !
pe la ceasul cinci al serii.

◀ PICASSO: Corrida

Cînd de tîncuri se-acoperî arena
pe la ceasul cinci al serii.
Moartea îşi puse ouăle în rană
pe la ceasul cinci al serii.
Pe la ceasul cinci al serii.
Chior la ceasul cinci al serii.

E un sicriu cu roate aşternut
pe la ceasul cinci al serii.
Flaut şi oase-l sună în ureche
pe la ceasul cinci al serii.
Şi taurul mugea acum prin frunte
pe la ceasul cinci al serii.
Acum din depărtări vine gangrena
pe la ceasul cinci al serii.
Trîmbiţi de crin la subţioara-l verde
pe la ceasul cinci al serii.
Rănila lui frigeau cumplit ca sorii
pe la ceasul cinci al serii.
Muşimea făcu geamurile tîndărî
pe la ceasul cinci al serii.
Pe la ceasul cinci al serii.
Vai, ce groaznic ceas al serii !
Era chiar cinci la toate orologile !
Era chiar cinci în umbrele-nserării !

SÎNGELE VÂRSAT

Nu vreau să-l văd !

Spuneţi lunii să apară,
că nu vreau să văd sîngele
lui Ignacio în arenă.

Nu vreau să-l văd !
Luna vraşte — deschisă.
Cal de noui în repaos,
şi-arena sură-a visării
cu sălci mol peste ţarcuri.
Nu vreau să-l văd !

Amintirea mea e pară.
Spuneţi-o şi lasmiei
cu lăcărul alb şi înrav !

Nu vreau să-l văd !

Vaca-acestei luni bătrîne
îşi trecea limbi ei trisă
pe-un bot năclit de sînge
care se vîrsa-n arenă,
şi taurii din Guisando,
parcă moarte, parcă platră,
mugiră lung ca doi secolii
sătul de-a pisa ţărina.
Nu.
Nu vreau să-l văd !

Sul pe trepte Ignacio
cu-ntraga-i moarte în coaste.
El căuta răsăritul,
răsăritul nu era.
Îşi căuta profilul sigur,
dar visul îl răcoşte.
Îşi căuta frumosul trup,
îşi găsi vîna deschisă.
Să nu-mi mai cereţi să-l văd !
Nu vreau să-l aud şuviul
toc mai slab clipă de clipă,
acest şuvi care-aprinde
tribunele şi se varsă
peste piei şi catifele
ale gloatei însecate.
Cine-mi strigă să mă-apropii !
Să nu-mi cereţi să mă uit !
Nu i se-nchiseră ochii
cînd văzu coarnele-aproape,
însă mamele cumplice
deodată-nălţară capul.
Şi dintre cirezii şi ţarcuri
adiară voci secrete
chemînd taurii din ceruri,
păzitori de ceşuri pale.
Nu-a fost un prinţ în Sevilla
să poată a-l sta alături,
nici spadă ca mîndră-i spadă,
nici inimă-atît de dreaptă.
Unul rîu de lei asemeni
minunata lui putere,
ca un tors de marmuri albe
prudenţa lui mlădioasă.
Aer de Romă-andaluză
îl scâldea în aur capul,
visul lui era aromă
de sare şi-nţelepciune.
Ce mare torea-dor în arenă !
Ce sprinten muntean la munte !
Ce blind se purta cu grîul !



PICASSO:
Repetiția

Cu pintenii-atit de aspru !
Și-atit de gingaș cu roua !
Cît de strălucit la tîrguri !
Ce cumpit cu ultimele
banderile de-ntuneric !

Și-acum doarme somn de moarte.

Acum lichenii și iarba
deschid cu degete-abile
trandafirii țestei sale.

Și singele lui a-nceput să cînte :
să cînte peste mîstăcini, peste cîmpuri,
să lunece pe coarne-nțepenite,
fără suflare govîind prin neguri
și poticnit în sute de coplețe
ca o imensă, sumbră, tristă limbă,
pentru-a forma o baltă de-agonie
lîngă Guadalquivirul dintre stele.

O, ziduri albe-ale Spaniei !
O, negru taur de jale !
Aspru singe-al lui Ignacio !
O, privighetoare vie
cîcînd în vinele sale !

Nu.

Nu vreau să-l văd !

Nu e calicu care să-l cuprindă,
nu-l rîndunea să-l bea din zbor cu ciocul,
nu-l brumă de lumină să-l înghețe,
nu este cîntec, nici potop de crini
și nici cristal să-l toarne în arginturi.

Nu.

Eu nu vreau să-l văd !

TRUPUL PREZENT

Piatra-l o frunten care gem visurile fără
a ține apa-n corcursi sau chlpărăși de gheață.
Piatra este un umăr menit să poarte timpul
cu arbori plini de lacrimi și panglici și planete.

Am văzut piol ca scrumul gonind înspre talazuri,
cu fragedele brațe spre ceruri, lăpuite,
spre-a nu fi măcinată de piatra tolnită
care le dezmoartește dar singele nu-l soarbe.

Fiindcă piatra-adună semînțele și norii,
scheletele de mierle și lupii de penumbră;
dar nu dă nici-un sunet, nici fîcîrni, nici cristale,
decît arene-arene, arene fără ziduri.

Acum pe piatră zace Ignacio hîrîzîtul.

Totu-i sfîrșit. Ce este ! Acum priviți-l față :
moartea l-a pus un giuglu de palidă pucioasă,
i-a așezat o feastă de minotaur sumbru.

Totu-i sfîrșit. Doar ploaia-l pătrunde-adînc în gură.
Ca-nnebunit îi rupe un vînt săbatic pieptul,
și Dragostea-mbîtată cu lacrimi de zăpadă,
sue-n călduri pe țigle și arde-n virf de staul.

Ce-au spus ? Se odihnește o putredă tăcere.
Aici stăm lîngă trupul prezent ce se destramă,
o formă străvezie ca de privighetoare
și-o vedem cum se umple de găuri fără fund.

Cine-a-ncreștit lîntolul ? Nu este drept ce spune !
Aici nu cîntă nimeni, nu plînge prin unghere,
nici nu înfige pintenii, nici nu-nspăimîntă serpii :
aici nu vreau acuma, holbași, decît doar ochii
să vadă trupu-acesta fără puțința tihnei.

Aici vreau să văd oameni cu glasurile aspre.
Pe cei ce-mbună cai și stăvilesc puhoai :
bărbați cu oseminte ce flueră, și cîntă
cu gura toată plină de soare și de cremenii.

Aici îi vreau să vie. Aici, în fața pietrei.
Privind la trupu-acesta cu friurile rupte.
Aș vrea să mi se-arate unde se află poarta
pentru-acest căpitan ce s-a-nfrîșit cu moartea.

Aș vrea să mă deprindă un cîntec ca un fluviu
ce-și poartă dulce norii și tîrnuirile-afunde,
să-i ducă lui Ignacio făptura, să se piardă
fără să-asculte dubla suflare-a vreunui taur.

Să piară în arena încercănată-a lunei
ce pare, cînd e fată, o vică-ncremenită;
să piară-n noapte fără cîntări de pești și-n albul
mărcinș al trîmbei de fumuri înghețate.

Nu vreau să l se-ascundă obrazul sub ștergare,
să nu se-obîșnuască cu moartea care-i fură.
Te du, Ignacio : uită de mugetul fierbinte.
Dormi, zboară, te-odihnește : călar marea-ncet se stinge !

SUFLETUL ABSENT

Nu te cunoaște taurul, smochinul,
nici cai, nici furnicile de-acasă.
Nu te cunoaște pruncul, nici amurgul
fiindcă tu ești mort pentru vecie.

Nu te cunoaște nici spinarea pietrei,
nici giulgiul negru-n care te destrămă.
Nu te cunoaște amintirea-și mută,
fiindcă tu ești mort pentru vecie.

Veni-va toamna cu sîdef de scoică,
cu munții-n turme și ciorchini de neguri,
dar nimeni nu va vrea să-ți vadă ochii
fiindcă tu ești mort pentru vecie.

Fiindcă tu ești mort pentru vecie
asemeni cu toți morții din Tărîină,
asemeni cu toți morții dași uitării,
într-un virtej de haită potolită.

Nu te cunoaște nimeni. Nu. Însă eu te cînt.
Cînt pentru mai pe urmă profilul tău și grația.
Maturitatea naltă a cugețării tale.
Nesațul tău de mourt și gustul gurii sale.
Tristețea ce-a avu-o viteza-ți bucurie.
Mult zăbovi-va timpul să nască, de s-o naște,
un andaluz mai pur, mai bogat în aventură.
Cînt eleganța-i clară-n cuvinte care gem,
șin minte-o briză tristă înflorind măsline.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ și FLORIAN POTRA

JORGE GUILLEN

MAI ÎNCOLO

(Sufletu-și așlă trupul,
Spre ochi și-andreaptă pasul.
Și bate-ncet.) — Lumină !
Sunt invadat. Mă-ntunec !

Încă intact, tîrcoale
Dă timpul vout. Eruptii
De zgomote. Cîm saltă
Peste plăpîndul aur

Fără tăisuri totuși
Al unui soare fraged
În rozele-aurorai
Mijind încă difuze.

Cînd vin să se prezinte
Materiile toate
Care, dispuse-n lucruri,
Mă-nchid și mă cîntrează !

Fu haos ? Depărtată
De-obîrșia sa, printre
Lumini ce ard, mă soarbe
Răcoarea-n stropi. Ah, ziua !

O-ncredere adîncă
Se-ntinde, sule, nvinge.
Splendorile măsuară
Furiș dimineață.

Și dimineață crește,
Îmi zăruie pe ochi
Care se-ntorc să vadă
Tot: extraordinarul .

* Fragmente

Toate sunt concentrate
Ca secole de raze
În pieptu-acestei clipe,
Eternă, dată mie.

Și sus, peste nolanul
De clipe-n mers continuu,
Eu trec solvind prezentul,
Eternitate-n aer.

Prin sînge trece-n goană
O surdă lăcomie,
Orbeste-adun grămadă
Ursita: vreau să fiu.

Să fiu, și-atît. Ajunge.
Suprema fericire.
Esenței în tăcere
I-atîc de mult asemeni !

Cu sorții la-ntimplare,
Unici, ai unei gloate
Să scoperi între veacuri,
Să-ți sui spre cer flința,

Să te dizolvi în silă-n
Sonoritatea cea mai
Tenace: da, da, da,
Cuvîntul aspru-al mării !

Ah, totul îmi transmite
Biruitor, ca lumea,
Avîntul de-a fi-n slavă
Într-adevăr real.

Sunt, nu: exist. Respir.
Adînc, integru aer.
Realul mă inventă,
Legenda lui sunt. Salve !

VI

O, perfecțiune ! lată:
De-un dincolo total
Atîrn, depînd de lucruri.
Nu-n zvonul meu, ci-n sine

Există propunîndu-mi
Un nevisat valum,
Surprîză fericită
De-a fi în plînd floare.

Depînd în lucrurie
De-un geam sticlînd, de-această
Lucire ce-și dă luciul
Rîvnit cui îi răpește,

Și-ntr-adevăr e-un aer
De ord străezie,
O streazănd, sunt țigle,
Și nori aici, distanțe.

Aprilie pe țărmuri
Visează ciribitil
Împrăștiat prin frunze
Fragile. (laid roua.)

Dar ziua-ncet primește
O rotunjime caldă
De templu, ce-și strămută-n
Lăcașul meu vigoarea.

Și trece-aga-n acorduri,
Țîrșite-n urmă spații
Ce-alunecă-n privești
Grăbite din balcon.

Cerul e preajma însăși.
Un cer ce-n clipe-aceasta
— Aer pătruns în mine —
Îmi dă planeta-ntreagă.

Cum să mă pierd, și unde ?
Mi-e centru punctu-acesta:
Oricare. Ah, plenară
Mereu mă-așteaptă lumea !

Un calm de afirmare
Scatornică fîndrumă
Flinșele, pe toate,
Și ele în urzeala

Universală,-nchise
În veșnicul cutreier,
Țînjesc a fi sub soare
Și se predau dorinței

Fatale, fericite
De-a se-nălța cu mare
Și munți spre infinit:
Un strop de soare-n plus.

Este lumina primei
Grădini, și-ai sclipește,
În fața mea, pe-această
Floare, n grădina-aceasta.

Și cu-o mbrăncire plină
De-aflururi amoroase
În iureș intră-n sfîntul
Prezent ce n-are moarte

Întreaga creațiune,
Și cînd se scoală omul
Aruncă-nsingurarea
Într-un tumult de-acorduri.

PERFECȚIUNE

Arc, deasupra zilei clare,
Îndesat azur troncoză.
E suprema-ncoronare
A splendorilor: amiază.
Totul e cupolă. Roza,
Centru fără voie, loză
Unui soare fix și-o pleacă.
Și-i atît de-ădînc fiorul
De prezent, încît piciorul
Simte-n mers planeta-ntr-oare.

O POARTĂ

Întredeschisă, poarta.
Pe cine caută-această
Lumină? Umbra curge.

Transpare, se sustrage
— Tăcerea, pentru cine-i? —
O tindă-n claustrare.

Cheamă, ba chiar promite
Misterul. Aparențe.
Ce sari rîvnesc odihna?

Și trecerea se-oferă,
Conduce spre un aer
Convingător și liber.

Interior. Misterul
Bine-nrămat de ziduri.
Aici? Nuc ars, cristal.

Tăcere izolată.
Intimă, sau urbană?
Miroase-o roză simplă.

Poarta s-a-nchis: departe.
Lumina asta-i soarta?
Atunci, stăm față-n față...

PERFECȚIUNEA CERCULUI

În taină se încheie
În amplu și de crește,
Supuse unei linii
Vederii credincioasă,

Dulci, limpezite ziduri
Ce-nchid în ele-o taină,
De nevăzut în miezul
Acestui bloc de aer.

Lumina lui — divină:
Mister fără de umbră.
Umbră sporește-n lume
Mărunte măști și hide.

Mister fără de pată,
O, cerc al perfecțiunii,
Înel suflîndu-și cercul,
Secret al carului.

Împrejmuit de taină
Sclipește și se-ascunde.
— Cine? Un zeu? Poemul?
— Împrejmuit de taină...

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

RAFAEL ALBERTI

ALB

O foaie stind de veghe-n alba-i burd.
Frunzișul alb al unui ploș mirat.
Revers de iasomie, nepătat.
Un crin încă virgin de-orice nervură.

Un zmalț de zori într-o corneă pură.
Impuber golf lucind fără păcat.
O stea cu spatele nefulgerat
pe-un tors întors de porumbișă sură.

Un alb ce stă mai albului nainte.
Rașu pe roșu-n var asasinează.
Căruț se toarce ouu-n lumină.

Intactă zi nimica n-o dezminte.
Dar totul cu micsandse se pătează
prin agitatul aer nins de-o mînd.

INVITAȚIA LA AER

Te chem la aer, umbră.
De douăzeci de veacuri
te chem la adevărul
de aer, aer, aer.

Umbră care din peșteri
nu ieși nicicînd, și lumii
nu-i dai napoi suflarea
primită, la născare,
din aer, aer, aer.

Umbră fără lumină,
din douăzeci de cripte
și veacuri de-ntuneric,
fără de aer, aer.

Umbră, pe piscuri, umbră,
de adevăr de aer,
de aer, aer, aer.

În românește de STEFAN AUG. DOINAȘ

S-O STINGE GLASU-MI PE USCAT

S-o stinge glasu-mi pe uscat
cînd neagra doamnă va să vie,
la țărnul mării să-l purtați:
mormintu-acolo să-l rămiie.

La țărnul mării să-l purtați
și-n port să-l puneți căpitan
pe-o albă navă de război.

O, glasul meu care-ai primit
insignele marinărești:
pe piept o ancoră de-argint
și peste ancoră o stea,
deasupra stelei aprig vînt,
iar peste vînt velă de nea.

MAREA

Marea. Marea.
Marea. Numai marea.

De ce m-ai adus, totă,
la oraș?
De ce m-ai smuls
de lîngă mare?

Valurile mării-n vis
se sparg de inima mea;
parc-ar vrea s-o ducă în larg.
De ce m-ai adus, totă,
la oraș?

TAURUL MORȚII

Înconjurat de umbre mișcătoare
și calcaroase trunchiuri neclintite,
proiecte tulburi, nemărturisite
urzești în taină, amenințătoare.

Ochi injectași și coarne ascuțite
furios rotești funest prevestitoare.
Văzduhul e rănit, lumina moare-n
arena frământată sub copite.

Dacă-n ajun, în noaptea, lungă noaptea
cînd, singur treaz în turma adormită,
urzindu-ți crima, clocoteai de ură,

o, taur de tăciune și de moarte,
de-ai fi fugit, cu flăcări în capîdă,
te-ai fi carbonizat de-atîta urd.

ÎNGERUL CEL BUN

A venit cel pe care-l voiam,
cel pe care-l cheamam.

Nu cel ce mătură ceruri pustii,
luciferi fără casă,
lune fără patrie,
ninsori.

Ninsori căzute dintr-o mină deschisă,

una amăruie,

un vis,
o frunte.

Nu cel ce și-a prins în păr
moartea.

Cel pe care-l voiam.
Fără-a lega văzduhul,
fără-a răni frunzele.
Cel ce și-a prins în păr
tăcerea
și pe nesimțite
mi-a strecurat în plept
un riu cu scîlpiri de soare
și mi-a făcut sufletul să plutească pe el.

În românește de ANDREI IONESCU

PEDRO SALINAS

SUC

Astfel de vizibilă taina !
Astfel de voioasă
plutește în aer !
Se înfășoară tuturor privirilor,
vîntul o vîntură-n mîndă;
copiii o cunosc
și strigă: Privește, o taină
Dă-mi-a ! Seamănă cu-o portocală.

Dar taina, nevăzută
migdală amară, taina
mai mare, se ascunde
în dimineața ei, înăuntru.
Ceea ce înfășoară
e rotunjime, culoare, lăciu,
dizolvare ușoară, portocală,
privirii și vîntului.

ÎNTREBARE CONTINUĂ

De ce întreb unde ești
dacă nu-s orb,
dacă nu ești absentă ?
Dacă te văd
plecînd și venind,
pe tine, trupul tău zvelt
care se termină în voce
ca fiecare în fum,
în aerul impalpabil.

Și te întreb, da,
și te întreb din ce ești,
de cine,
și deschizi brațele
și-mi arăți
orgolioasa-ți imagine
și-mi spui că-l a mea.

Și te întreb, totdeauna.

În românește de PETRE STOICA

APĂ ÎN NOAPTE, ȘARPE...

Apă în noapte, nehotărît șorpe,
fast ignorat și numai șoaptă, susur,
în ce zi nea, în ce zi mare? Spune-mi.
În ce zi nor — ecou
în matca ta secată?
Spune-mi.

— N-am să-ți spun, nu... Mă ții între buzele tale,
îți dăruș sărut, însă nu limpezim.
Compătîmirile nocturne ajungă-ți,
iar celelalte umbrelor, umbrelor
lasă-le, căci eu am fost zămisliță
pentru setea buzelor ce niciodată nu pun întrebări.

AVEAI UN SUFLET. TU...

Aveai un suflet, tu,
atît de pur, deschis,
încît în el să intru
niciind n-am izbutit.
Am căutat înalte
pe piscuri trecătoare
și scurtături înguste...
Dar numai vaste drumuri
se cer spre al tău suflet.
Tot sufletul privind-ți,
mi-am pregătît și-o scară.
visînd înalte ziduri,
dar sufletul nici străjă

n-avea, și nici creneluri
sau altă-ngrădătură.
Ți-am căutat și-ngusta
a sufletului upe,
însă, de mult prea sincer,
nici de intrări vreo urmă
n-avea sufletul tău.
Î-l începutul — unde?
Sfîrșitul — unde-i este?
Rămas-am pe vecie
în ochile dulci
ale acestui suflet.

O, ZIDURI INTACTE!

O, ziduri intacte,
fac și-astăzi risipă
de străji împietrite
de veghe-n picioare
spre cîmpul pustiu.
(Dar unde-s dușmanii?)
Din turnuri de poză
vezi drumuri pe care
umilele turme
domoale se scurg.
(Dar unde-s dușmanii?)
Prin inexpugnabile
porți trec olene
catîri de povară —
orez, grâu și vinuri —
(Ci unde-s dușmanii?)
Pe pietre avînd
războinice șeluri,
se drăgostesc berze-n
culcușuri de vînt.
(Ci unde-s dușmanii?)
Oraș veghetor
de veacuri și cîmpuri
Ci unde-s dușmanii?

În românește de AUREL COVACI



PICASSO:
Mino
tauromachie



GERARDO DIEGO

ROMANȚA RIULUI JÛCAR

Apă verde, verde, verde,
jûcar, apă fermecată,
verde-n sine de muntoșii
pini ce te cunosc din leagăn;

— codri, tors de sfînt în sulii
scurse în ripe de-ntuneric,
lăcrimînd rășini de aur
jos pe coastele rînilor;

verde de mlădiță verde,
verde lune, ochi de verde,
stupi în rariște, castele
gingașe de ceoră dulce,

și verde — îmbujorare
de copil iscată-n spume —
de-a visa — oțle de tînăr —
nunți de foc mediterane.

Plapi, noian de plopi în vînturi,
mor din via ta pe luncă
urna verde ți-a sfîrșimă
înverzind-o cu cristale.

Cuenca, toată în arginturi,
goală-n tine se răsfrînge,
se răsfrîră în dantele,
joacă-n treizeci de columne.

Nu visa la nunță, jûcar,
nu te amăgi cu gîndul,
violet de-otla verde,
azuriu în verde-vinăt.

Nu-ți boi din timp obrazul
cu culori ce-ți sînt străine.
Buzele-ți vor fi de sare,
pieptul tău va fi de zahăr,

Vărlul meu Rosendo

cînd de-otla verde, verde,
unde — lune și mlădițe,
turnuri, pini, și stupi, și visul
apei nalce din izvoare ?

URIEL

Glorie-n înălțimi — deschisă boltă — .
Adîncuri ale muzicii piezișe
urzind virtuțuri nalte de cornișe,
plantă ritmîndu-și patima involtă, —

Uriel, tu ne măsoară. Deschisă poartă
de paradis. Și ți se irizează
sursul de jăratece și rază,
flori s-altoiesc în zborul ce te poartă.

Mai sus, Uriel, desprinde-te în salturi,
te-aruncă dănuind, să uși de tine.
În cor ești primul, cap umbrat de laur.

Iar noi, răpiți de-avîntul tău spre-nalturi,
să împletim silabele divine,
o, serafim al numărului de-aur.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

LEAGĂN

Călîrînd pe osia lumii
un visător se juca de-a da și nu.

Plaiile de culori
emigrau în țara iubirilor.
Răsăreau mii de flori,
flori de da, flori de nu.
Cupjle ce provoacă răni
în carnea văzduhului
formează un pad
între da și nu.

Visătorul hoinărește.
Multicolore păsări
cîntă da, cîntă nu.

În românește de ANDREI IONESCU

VICENTE ALEIXANDRE

MOARTEA

A, tu ești, tu ești, veșnic nume fără vreme,
sălbatică luptă a mării cu setea,
faleză de apă ce-ameninți să te cufunzi
în neteda mea formă, amnezică membrană.

Esti tu, umbră a mării puternice,
înnăscută pizmă verde în care toți peștii sunt ca pietrele prin aer,
descuroare sau zbucium ce viața mi-ameninți
ca o iubire sfârșindu-se-n moarte.

Ucide-mă de-ți place, mare de plumb tiranic,
imensă picătură ce poartă-n ea pământul,
foc ce-mi distruge viața mereu de numen goală
aici pe plaja unde lumina se tîrșește.

Ucide-mă ca un pumnal, un soare duru sau clar,
ca o privire ac a unui ochi inviolabil,
un breș al puternic cărui goliciune i-ar fi gerul,
un fulger care pieptul mi-ar căuta ori soarta-l...

O, lute; vreau să mar în fața ta, o, mare,
o, mare verticală lovind cu spumă cerul,
în fața ta, al cărei pești cerești prin nori
sunt parcă niște păsări uitate de adînc!

Să vină spumele-ți stîlcoase, cristaline,
și brațe-le-ți să vină în verde prăbușire,
să vină asfixia cînd trupul se crispează
sub năruirea buzelor negre ce-l îngroapă.

Lucească movul soare pe moartea uniformă.
Totala moarte vină pe plaja ce-o susțin,
pe plaja pămîntească ce-n pieptu-mi gravitează,
pe unde glezne parcă ușoare evadează.

Vreau culoarea trandafirilor sau viața,
vreau roșul sau galbenul frenetic,
vreau și tunelul unde culoarea se dizolvă
în negru-negător cu care moartea rîde-n gură.

Vreau să sîrut fideșul mușeniei penultime,
cînd marea se retrage-n grobă,
cînd pe nisip, în urma-i, rămîn doar scaici răzlețe.
salzi reci de pești îndrăgostiți.

Moarte ca pumnul de nisip,
ca apa ce-ntr-o groapă rămîne solitară,
ca pescărușul care în miezul nopții poartă
culoare ca de sînge deasupra mării nule.

PLEATA NEAGRĂ

De ce te caut oare cu ochii tăi obscuri,
tu catifea vitală în care viața-mi vatăm?
Păr negru, strai de doliu, mormînt al gurii mele,
tălăzure crudă unde sîrutu-mi moare,

șarm, în sfîrșit, pe care, stîns, glasul meu vă scaldă
regescul nimb, o plete împărășind pe-o risipită pernă.

De malul tău se frîng,
ca pe o plajă-obscură, dorințele-mi într-una.
O, înecato: încă mai ești, trăiești, ții sceptrul.
Victorioasă toată precum un cioc în mări.

NEMURITORII

I. Ploaia

Trandafir nu-i cîngătoare,
nu e pasăre, nu-s pene.
Cîngătoare este ploaia,
e fragilitate, geomă,
care și se dă. Încinge,
muritorule, cu brațul
o suavă apă, strînge-o.
Trestie întreaga ploaie
pare. Cum mai unduiește
dacă-i vînt sau brațul tău e,
muritor, în adorare!

II. Soarele

Un fulg, imponderabilă,
abia, sandoua. Poşii
aerieni. Zeiţă singură,
îi cere lumii talpă,
la trupul sus, al ei,
solar. Nu spuneşi plete;
caşiţă orăzătoare.
Spuneşi sanda, uşoară
păsire: spuneşi numai
nu humă, iară dulce
faşnind atît de gingaş
sub licăr. C-o odară
cînd calcă-asupră-i. Simte-ţi
lumina, gravul deget
solar. Aici, simţindu-se,
pămîntu-i cer. Şi scapără.

III. Cuvîntul

Cuvîntu-a fost odată
căldură: buză omenească.

Era lumina ca o dimineaţă tînră, mai mult: un fulger
în veşnicia despuiată. Cineva
iubea. Fără-nainte-ori după. Şi cuvîntul
fîşni. Cuvînt curat şi singur
pe veci — iubire — în frumosul spaţiu !

IV. Huma

Îndulscată huma
exaltă vegetal
triumfu-i. S-a născut !
Sfială verde, astăzi
prin spaţiu nou navigă.
Ce-ascunde ? Ea doar, pură,
n-o locuieşte nimeni.
Doar gropia mută-a lumii
prin aştri, genuină,
uşor, fecioară, trece
printre lumina de-aur.

V. Focul

Întregul foc sfîrşeşte
patima. Doar lumină !
Priviţi ce pur se-nalţă
şi linge-n fine cerul,
iar păsările toate
zboară prin el. Nu arde !
Şi omul ? Niciodată.
De tine liber, omule,
e încă focu-aceia.
Lumină inocentă-i.
Să nu te naşti vreodată !

VI. Văzduhul

Văzduhul, ca oceanul
mai mult, mai vast ca el, e liniştit.
Înalt veghind, lucid şi fără nimeni.
Poate cîndva simţi, tu, muritorule,
oi fast de scoarţă pămîntească. Invincibil,
văzduhul că şi-a stat în piept nu ştie.
Fără memorie, veghic, văzduhul străluceşte.

În româneşte de SORIN MĂRCULESCU

VII. Marea

... Cine a spus vreodată că marea lung otlează,
buză îndrăgostite înspre pîrmuri, triste ?
Lăsaţi-o să sclipească verzuie în lumină.
Slavă, slavă în ceruri, iar aurul, în mare !
O, supremă lumină care-nvăluie, cîntă
pururi tinăre vîrstă a mării fericite !
Reverberînd, în zare,
nemărginită-n timp, trăieşte mare !
O inimă zelească, fără de moarte, bate !

În româneşte de DOMNIȚA DUMITRESCU

DAMASO ALONSO

CUM ERA

Cum era, Dumnezeuule, cum era?
Juan Ramón Jiménez

Cinstită, ușa.

Ea veni, suavă.
Nici spirit, nici materie. Cu-o vie
ușoară înclinare ca de navă,
ca zori vestind o vreme auris.

Ea nu era nici ritm, nici armonie,
și nici culoare. Inima, firavă,
nu poate spune cum, deși o știe;
regină forma nu-i era, nici sclavă.

Lut muritor, tu limbă, daltă frântă,
ideii neatinsă lasă-i floarea
în noaptea asta nunși mele dată.

Cu umilință, și blajină, cîntă
senzația, și umbra, și-ntimplarea,
în timp ce ea îmi umple viața toată.

DRUMET DE NOAPTE

Sunt arbori roși de sete
— lungi coame-n rugăciune —
ce suie culmi înalte
spre ultima frumusețe,
iar uraganu-n goană
pe coaste-i înbrîncește
în jos pînă-n adîncuri

— o, viață ! — de prăpăstii.
Sunt arbori care caută-n
singurătăți și vinturi
ceea ce și tu cauți, —
o, fugi, drumet de noapte !

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

ÎN UMBRĂ

Da: tu mă cauți.

Uneori, în noapte, te simt alături
pîndindu-mă,
și sufletul meu tresaltă înforat,
asemeni caprei legate de par
care a simțit tigulul din tîrcoale,
i-a auzit pasul, dar gheara lui
nu i-a sfișiat carnea,
ci s-a retras, pierzîndu-se în beznă.

Da: tu mă cauți.

Mă pîndești, scrutezi întunericul, îți aud
suflarea fierbinte, frămîntarea
de jivină rănită,
simt în umbră
uriasul tău trup alb, fără ochi,
întorcîndu-se ca o banchiză care se afundă
tăcută în apele sărate.

Da: mă cauți.

Scîngaci, înfuriat și plin de iubire mă cauți.
Nu-mi spune că nu-i adevărat. Nu-mi spune
că sînt un naufragiat care vede deodată bezna
sfișiată de raza de lumină a unei corăbii,
și inima-mi tresaltă de bucurie și speranță.
Dar suflarea grea trece,
îl atinge ușor și se pierde în noapte
indiferentă, surdă.

Spune-mi, spune-mi că mă cauți.
Mi-e frică să fiu un naufragiat solitar,
mi-e frică să mă ignorezi,
așa cum pe naufragiat îl ignorează
vînturile care-l bat
și nebulosoase îndepărtate care-l privesc
fără să-l vadă.

În românește de ANDREI IONESCU

LUIS CERNUDA

AȘ VREA SĂ FIU SINGUR ÎN SUD

Niciicînd ochii mei leneși n-a să mai vadă sudul
cu gingașe peisaje care adorm în aer,
cu trupuri care-n umbră de ramuri stau ca flori
sau în galopul aprig de bidivii nebuni.

Sudul e o pustie ce plînge-n timp ce cîntă
și vocea lui nu pierе ca o pasăre moartă
spre mare se îndreaptă amarele lui poftе
scauînd un sunet lînced care plutește-alene.

În sudul cel departe aș vrea să mă scufund,
acolo ploaia-l numai o rază-ntrеduschiă
chiar ceașе lui în vînturi își ride rîsul alb
egale sînt lumina și-ntunecimea lui.

În românește de AL. RONAI

NU TREBUIE SĂ MORI

Nu trebuie să mori, o frumusețe !
Prin tine noi cunoaștem veșnicia:
răscumpărarea grea din gheara morții.
Dispare umbra nopții cînd se-aude
explozia de purpură uriașă
o soarelui ivit pe culmi stîlcoase.
O, nostalgia vieții părăsit
atunci cînd ne apare mai frumoasă !
E oare frumusețеa o idee
ce se-ntrupează-o clipă, ca să piară ?
Vin aurlu care pe zei îi-mbată

și-l dăruiește pe poezi cu vise
vaste ca timpul, necuprinse-n spațiu,
și umbrele alungă prin iubire !
Privește spre înalt și te-măștiază-n
a zeilor privire luminoasă:
de zeii te-or privi, dura-vei veșnic.
Înălță-te cît poți mai sus și-ncearcă
s-ajungi pînă la zei, ca trandafirul
ce crește gingaș lîngă cedrul falnic.

DEMONUL ȘI POETUL

— dialog nocturn —

— Nimeni n-aascultă glasul tău, știi bine.
Cine s-aasculte glas străin de schimnic
curat la suflet ? Iată, histrionul
cu elocința lui strînge mulțimea
spre-a o minți, și ea e mulțumită.
Rămăse-al singur. Mîline ? Ce contează !
Cînd ei vor fi uitați și cînd de tine
și-or aminti urmașii, doar un nume
vei însemna; un nume doar, un sunet ...

— M-acuzi pentru cuvînt că am un cult.
Dar cine cultul mi-a sîdit în suflet ?
Această blîndă nebunie, — amoră
plăcere de-a preface-n sunet gestul,
înlocuind acțiunea prin vorbire,
au fost strădania constantă-a vieții mele.
Iar glasul meu, neascultat și fără
ecou, va răsună și după moartea-mi
pustiă, ca vîntu-n trestile bălții.

În românește de ANDREI IONESCU

EMILIO PRADOS

POSEDARE LUMINOASĂ

Vreau să-mi fiu ca vîntu-acesta,
eu, icoană a căldurii
mele și să intru malcom
unde trupul tău de vară
se-odihnește; să m-apropii
mult, și el să nu mă vadă;
să ajung, bătînd în aer
ca un puls deschis; să fiu
cu icoană a ideli
mele despre tine, tu
stînd de față; tu, deschisă
carne de-adieri, iatac
al lubirilor în suflet.
Tu — de vîse fîldeș dulce,
nea de carne, împăcare
de palmier, tăcere-a lunii —,
stînd în mijlocul adăii
adormită. Eu să intru
ca un val senin de apă
să-ți inund tot trupul pînă
și-l acopăr, și întreg,
să rămîn așa, iduntric,
ca vîzduhul într-o lampă,
tremurul să-ți văd, lucră
scăpărînd vîpădi în miezu-mi,
aprinzîndu-te în trupu-mi,
lung iluminîndu-mi carnea,
carne-acum de vînt întregă.

În românește de SORIN MĂRCULESCU

MANUEL ALTOLAGUIRRE

IDEEA

Sufletul e aer.
O dată cu lumina se face invizibil,
pierzîndu-și negurile odînci.
Doar în lungile nopți
sînt vizibile suflet și aer,
doar în lungile nopți!
Să și se-nunece sufletul,
iar ochii mei să-l vadă opai!
Se întuneacă sufletul tău pur.
Lasă-mă să-ți fi noapte,
să-ți tulbur transparența.
Lasă-mă să-ți văd frumusețea!

CREPUSCUL

Vino, vreau să mă dezbrac!
Lumina a fugit
și sînt astenit de aceste haine.
Scoate-mi veșmintele! Să creadă
că sînt moartă, ca goală
în timp ce-mi veghează somnul,
să dorm întreaga noapte;
apoi a doua zi devreme,
goală în a mea goliciune
mă vei îmbrăcia într-un rîu
în timp ce veșmint cu veșmint
îl vor păstra pe veci.
Vino moarte, sînt un copil,
și vreau să mă dezbraci,
lumina a fugit
și sînt astenit de-aceste haine.

În românește de LUCIA FENEȘAN

JORGE GUILLEN

ÎN TRE PARADIS ȘI ISTORIE

Nu cunoașc încă revista dumneavoastră, dar am aflat de tendința ei de a stabili un dialog. Intenția este suficientă pentru a suscita adeziunea și aceste cuvinte ale mele care încearcă să înfiripe dialogul. Individualismul poate duce la anarhie. Naționalismul duce la război. Ar trebui, prin urmare, să depășim izolarea, pentru a urma căderea... vieții. «Vrem să trăim sau să murim?», s-a întrebat poetul. Deși lumea actuală este încă foarte agitată, factorii de comunicare care duc la o coordonare a evenimentelor cresc pe zi ce trece. Desigur că supraviețuiește, anacronic, provincialismul cu orizontul limitat la faptele strict locale. Dar, în același timp, știrile cu privire la ceea ce se petrece în întreaga lume ajung la urechile tuturor. Astăzi căldățiile nu mai constituie un privilegiu al celor puternici, o necesitate a celor nevoiași, atrași de pământul fâgăduinței; navigația transatlantică, care a fost cîndva o faptă eroică, a devenit o traversare banală a unui ocean familiar. Desigur că forțele exclusiviste nu dispar; ele încearcă, în limite ermetice, să mențină omul în obediență și ignoranță. Nu trebuie să ne pierdem optimismul din această cauză. Asemenea tentative nu reușesc niciodată să precumpănească.

În fața urgenței reciproce de ajutor pe care o resimt toate popoarele, planeta se îndreaptă spre coordonări generale de economie și de politică, precum și spre multiple relații culturale. Lumea nu trebuie să încopă exclusiv pe mîna militarilor și a miniștrilor. Există o putere lipsită de arme și ostilă cercurilor agresive. Din această stare de inocență aproape completă, glasul culturii dăbîndește neîncetat o tot mai vastă audiență. Nu numai pictura este o cosa mentală — cum afirmă Leonardo — ci și răgazul și schimbul de păreri. Dacă vom fi tîrșiți într-o catastrofă, aceasta se va produce în primul rînd din vina unei insuficiențe de imaginație, calitate mult mai rară decît inteligența. Nici una, nici cealaltă nu sînt apanajul intelectualilor și artiștilor. Totuși, atenția ce ar trebui acordată opiniilor și operelor lor rămîne unul din lucrurile extrem de importante. Trebuie să se stabilească un dialog permanent. Este o metodă pașnică. Orientarea aceasta nu duce, desigur, în nici o Arcadie. De ce să ne imaginăm neapărat un paradis la începutul sau la sfîrșitul drumului? «Paradisul», hiperbolă instantanee într-o clipă de armonie, nu-și poate găsi loc în istorie. Istoria nu există fără clarobscur de interese și pasiuni.

Articol scris în exclusivitate pentru Secolul 20



PICASSO: Minotaur și tânără fată

JORGE GUILLÉN

sau

Poezia ca viață extremă

Rareori un mare poet a avut, ca Jorge Guillén, șansa de a-și anunța încă din prima poezie modalitatea poetică proprie, de a se autodefini ca raport specific cu lumea înconjurătoare, de a prefigura întreaga idee incorporată lirismului său. Poemul în șase părți « Más allá » care deschide iniția sa culegere de versuri *Cántico* (subintitulată ulterior *Fe de vida*) conține în nuce întreaga sa « aventură » lirică, precum enigma mușcă a ghindii viața desfășurată și fosforescentă a pădurii, Poem liminar, acest aproape intraducibilul « Mal Incolo » este, de fapt, un poem central și final tococă. Un întreg « program » de geneză poetică se află — potențial — în el, pe care poetul și l-a realizat treptat, în cercuri concentrice, în straturi succesive, într-o creștere organică de plantă înfipită în centrul lumii.

O superbă sfilă, sau poate convingerea secretă că eul este, într-adevăr, « halsable », l-a făcut pe Guillén să situeze în inima poeziei sale nu palpiul hipersensibil al unei conștiințe suprasolicitate de realitatea înconjurătoare, ci — din contra — chiar această realitate, reliefat concret, strălucitor și metaforic al Lucrurilor, asemenea unei fascinante *Umwelt*: Preajma însăși, diversă și inepuizabilă, cu întreaga ei « istorie » materială. Obsesia existențială, teroarea metafizică de care vorbește un Heidegger — « die essenzielle Proximität der Dingen » — este, dintr-odată, răsturnată, convertită în vecinătate exultantă: Lucrurile rămân la fel de apropiate, și la fel de esențiale; dar ele nu mai inspiră oroarea față de materie, ci siguranța unui contact nemijlocit și binefăcător, intimitatea plină de har cu schiile îmbelzite ale Naturii. Împrejmuit de lucruri, poetul simte « asediu » lor ca pe o prezență entuziasmată: erupția fabuloasă a concretului din jurul său — invazia luminii, adierea vântului, jocul apelor, fosforescențele vegetale, somnul milenar al nisipurilor, agitația sonoră a mării etc. — devine condiția însăși a constituiri eiului său care, în măsura în care e limitat de tot ceea ce-l înconjoară, se concentrează asupra lui însuși, se definește și se aprofundează. Materialitatea adică a realului determină concentrarea în sine a conștiinței, face din ea un focar luminos: Vin și se prezintă [Materiile toate / Care, dispune-n lucruri /], Mă-nchid și mă concentrez! Acest refuz de a pune în paranteză lumea, această « întoarcere spre lucruri » constituie relația fundamentală

a poetului cu universul înconjurător. Modesta retragere în sine a conștiinței este, poetic vorbind, imprevizibilul recompensat de spectacolul care se oferă privirii: realul îmbracă, la Guillén, aspectul fabulos al unei aurore universale, totul devine o imensă grădiniță adenică prin care circulă effluviu genuline, în care bat zefiri înălțători, în care materia își desvăluie originea ei transparentă. Ridicată la rang de miracol, această lume afirmă ideea de bază a liricii marelui poet spaniol: extraordinarul este identic egal cu totul, nu există nici măcar o fărâmiță de univers care să nu uluiască ochii prin splendoarea ei nebănuită: *mis ojos / Que volverán a ver / lo extraordinario: todo . . .* Sintem, aici, în fața « corolei de minuni a lumii », de care vorbește Lucian Blaga; dar — pentru poetul spaniol — acest miracol universal nu are un caracter fragil și obnubilabil, ca pentru marele poet român, nu poate să fie « strivit » de nici o cunoaștere rațională, conceptuală, deoarece relația cu concretul este fundamentală, originară, anterioară oricărei reflecții și, totodată, simultană exprimării ei în cuvinte: e un dat elementar care constituie substanța însăși a acestei poezii. Atitudinea specifică lui Guillén este aceea de « trăi nemijlocit contactul cu concretul din jur, sub diversitatea formelor sale naturale; iar acest « vécu » alimentează, ca un izvor interzicibil, exultanța lirică.

Cântico este, deci, un orchestrat imn al lui hic et nunc, al Prezentului simțit ca o eternitate suspendată. A trăi prezentul, în toată puritatea și intensitatea lui, înseamnă și încerca să-l salvezi de la ruină, a realiza « viața extremă ». Rolul esențial al poeziei este tocmai acela prescris cîndva de Rimbaud — Înscrisura clipei în durată: « J peste mări de clipe / Ce trec fără-nctare / Eu merg salvînd prezentul, / Eternitate-n aer . . . » În aer » nu e, la Guillén o simplă expresie figurată pentru a indica zborul: ea marchează prezența copleșitoare a unei stihii esențiale, neîncetată cîntă de poet, aceea care dă dimensiune lumii, care i măsoară adîncimea aproape insondabilă — mediu ambiant, dar în același timp condiție sine qua non a vieții: *Respir, / Și aeru-n plămîni mei / Este știință, dragoste și bucurie . . .* (« Cîi timp aerul este al nostru »). O întreagă mitologie a concretului poate fi identificată în lirica lui Guillén, în care aerul reprezintă un personaj principal: invizibilul «elan silvosc» care « ghidăază pașii agale al zorilor » pe « direle de fosnet din frunzișuri » (« Primăvară descălecată », « cristallul credinței » care face străvieze viața poetului, oferindu-i « cîntă / A văzului ei propriu » (« Prezența aerului », element simțit ca fiind al nostru, care apropie luna și o ținutește sus (« Sosire », prietenul care ne poartă pe aripile lui oferindu-ne « doar un prag / De blind echilibru / Ce pe flori nălcind află sprijin », făcîndu-ne să simțim « pămîntul sub tălpi / Într-o rafală de rotunjime » (« Pe aripile vîntului »), bloc compact dar transparent, substanță indiscernibilă a cercului, în miezul căruia se ascunde o taină nevăzută (« Perfecțiunea cercului », rival sau complice al luminii care ne invită a fi, ca și el, « element pur » (« Salvarea primăverii », explozie de îmbăcătoare prosepime, care indică « contactul imprevizibil cu hazardul » (« Marea în vînt »), și acționează și alte ipostaze fabuloase. Numai lumina, în bogata sa metamorfoză, care se întinde de la lichidul stelar pînă la transparența totală a amiezii întoarsă asupra ei însăși, mai poate rivaliza cu această ființă fără trup, care nu e decît sînge în imensul trup al Naturii.

În mod paradoxal, poate, marea exclamație glorioasă în fața naturii izbucnește, la acest poet singular, din conștiința dependenței sale față de lumea înconjurătoare (*Dependo de las cosas*), din certitudinea de a se răguși pe sine exact în clipă în care intră în contact cu concretul: *Realul mă inventă /, / Legendă lui sunt / Solve ! . . .* (« Mă alină »). Lumea nu e o construcție omogenă pe care o edifică treptat conștiința noastră: ea este un dar; de aceea este « de neînlocuit », de aceea indică drumul pe care se ajunge la Sinele însuși: « Prin ea mă-n drept spre sufer . . . » Nici o clipă Guillén nu se îndolăște de realitatea esențială a concretului, nici o clipă acesta nu-i

apare ca un joc de aparențe, ca un vis al simțurilor, ci—din contra—ca o forță creatoare (vizor de creație) care reîntemeiază, aci și acum, Paradisul: *Este lumina primei / Grădini, și dăci scripște / În fața mea, pe-această / Floare, în grădina-aceasta* ... Nici măcar constanța, deosebit de clară, a faptului că lucrurile reprezintă un altceva față de sensibilitatea sa, ceva ce transcende și se opune eului personal, nici măcar această certitudine a alterității concretului nu poate întrerupe relația amoroasă dintre poet și lume; nici o prăpastie nu se cascadează în actual trăirii extreme, între suflet și lucruri, care să împiedice extazul concretului cu ele: « *Presimt, rădăcitoare / Prin ierburile, o aromă / Care-mi va da din sorb / Virtutea ei: strădunul, / Altha de străin că / E-ocolo-sine însuși* ... A înregistra, a trăi cu intensitate «aparitia» materiei, determinată de un inerent «Har al înfățișării» («*Gracia de Aparición*»),—lată secretul «vieții extreme», lată rolul poeziei care și-l asociază poetul: e o «înăfășurare» aglă și, în același timp, plină de umilință (*ôgil, humildemente*) care, poetul n-o spune nicăieri în mod expres—îndică același comportament pentru Verbul chemat s-o exprime; în fața extazului și umilinței în fața marelui spectacol al Naturii. În fond, o o atitudine de viață a unei «realități deplină» pe care n-o poate tulbura nici măcar hazardul: acesta îl apare poetului ca un meșter constructor înțelept (*un alarife sabio*), prevăzută cu un compas, care-i edifică propria arhitectură («*Plaza Mayor*»). Căci nu atît lucrurile, în individualitatea lor, cît mai ales ființa inepuizabilă a Materiei, acel mereu-plăzmulor-din-sine substratum, care se particularizează în ele, oferindu-i posibilitatea de a le numi pe rînd, îl smulge poetului strigătul său de glorie. Arhitectura ei este perfectă: stare ce domină toată poezia lui Guillén, stare de grație și de echilibru, identificabilă îndeosebi în ceasul rotund al amiezii, cînd «*Totul e cupolă*» și cînd piciorul care calcă apăsă simte «*Integritatea planetei*» («*Perfección*»); cînd «*orele de argint cîntă de dragoste*», cînd «*ubireea e soare*», iar preajma pare «*destinată unui zeu*» («*Amplaza în orologiu*»).

Relația trăită cu lucrurile (care amintește conștiința intențională a fenomenologiei), ea e de fundamental al poeziei, face ca eul liric, conștiința poetică a lui Guillén să nu ne apară ca o întimitate, care a înăuntrul, ci—din contra—ca un înfășurat; ea ne trimite cu gîndul la «situația» existențială pe care Heidegger o numește «*a-lîn-lumea*» (*in der Weltsein*); de-a-lungul acestui armonios *Cántico* nu asistăm la avaturile subiective ale unui eu lăsat pradă lumii, ci la «aventura» unei relații prim-ordiale dintre o conștiință și lumea ei înconjurătoare, pe fondul căreia lucrurile glăse din propria lor substanță și capătă un sens determinat. Conștiința lui Guillén nu călătorește prin lume ca o ființă, ca un lucru al acestei lumi, ci ca o condiție care face posibilă relieful atît de diferențiat și încălcat de tîlcuri al universului. Extazul său, cîmat cu toată viața, este însoțit de mirare în fața lumii: o privire inocentă restituează spectacolului lumii noastre tîlcul ei paradisiac, mirasmasa și strălucirea unei Grădini a Raiului. În care elementele sînt într-adevăr elementare, gînuie, purificatoare: *Apa mă ține și mă desigur / Act de sprinț în lumină / În locu-acesta de zefir / Cîroat pe care îl respire / Cu-Adomul meu fără de vînd* («*Paradis stropit*»).

«Regiunii» ontologice a Naturii, celebrată în *Cántico*, îl urmează în opera lirică a lui Guillén planul istoriei: *Clamor*, a doua parte a producției sale poetice, înlocuiește relația amoroasă a conștiinței cu lucrurile din jur prin relația de protest și speranță dintre om și evenimente secolului său. După cum arată chiar titlurile, trecerea de la un plan la altul marchează o schimbare de ton: «cîntecul» devine «strigăt» sau «tînguire» în fața evenimentelor contemporane; «credința în viață» pare o clipă zdrcită de ororile pe care le scoate la iveală peisajul istoriei: metropole care strivesc conștiințele prin impunerea unui climat gregar («*Viviendo*»), jertfa tîneretului luptător—o victimă a unei «familii impersonale» («*Moarte și tînerete*»), aspecte ale unei civilizații care alienează pe om de propria sa substanță morală («*Neli-*

nigîții»), lamentație în fața patriei sfîșiate de război («*Despertar espanol*»), ruinele care inspiră groază, vestigii lipsice de frumusețe pe drumul pe care «au trecut monștrii» («*Rulnas con miedo*»), timpul unei copilării pierdute, cînd «*viața era lux și umbra foarte încet*» («*Acote veris*»), refuz al apocalipsei profetice de scepticii («*Inteligent*») (poem în proză care se încheie cu subtitlul: *Indemni: Pacienția, pacienția intraterina*... etc. *Clamor* e un fel de trecere în revistă a unei lumi dezmembrate, scrumite de războie, în care «răul se înfige tot mai adînc», în care «*haosul obosește*», în care «*viața, mai feroce ca orice moarte*», continuă să se agațe de tot ce-i este în cale («*Acordul*»), care e dominată de «dogme și bombe» («*Aire con época*»). Tonalitatea poetică se modifică substanțial: după cum subliniază un comentator, Joaquín Casado, hermetismul din *Cántico* aproape dispare, vocabularul devine mai prozic, mici poeme în proză în locul poeziilor lungi, exclamația glorioasă se transformă în lamentație, adesea monotona, evenimentele prezentate (abundă descrierile și narațiunile) își păstrează «cîfrul» lor pentru cei ce nu cunosc datele reale care le-au inspirat, armonia inimitabilă a versului guillénian cedează pasul unei fraze abrupte și puternice, melancolică, nostalgic sau ironică și chiar sarcastică. Dar ceea ce se impune îndeosebi ca specific pentru *Clamor* este un volt conceptual, merit să sublinieze lăura de poziție, afirmarea unei atitudini de ordin spiritual. A face față istoriei prezente, a fi «*la altura de las circunstancias*»—lată modul în care poezia devine, pe acest plan, «*viață extremă*».

Partea a treia a operei lui Guillén, adăugată tardiv, o constituie «omagiile» (*Homenaje*) aduse, pe de o parte, unor mari spirite ale omenirii, pe de alta, cîtorva buni prieteni ai săi. De data aceasta, ne aflăm într-o «regiune» a Culturii, al cărei fond îl formează comuniunea spirituală cu genul uman, unde opoziția Ego-Alter se rezolvă în dialectica intersubiectivității sociale: de la Homer la Lorca, numele invocate de poet—fie ca omagiu direct, fie prin traduceri din opera lor—circumscriu un fel de Patrie—fără hotare—a Spiritului creator în care operele și artizii comunică peste veacuri: morți, dar «*inmortales en nosotros*». Concluzia aceasta se face presimțită încă din *Cántico*: *Eternitatea negrădă în eu / nu e un monstru / Cerec. Sufletele noastre invizibile / Cuceresc prezența ai lăuri lucruri* («*Presagio*»). Adevărul este că despicarea operei lui Guillén în trei mari secțiuni este totuși o operație arbitrară: ele sînt mai curînd trei atitudini fundamentale, trei relații esențiale, permanent împlinite, decît trei etape distincte ale unei activități lirice. Acordurile melodioase din *Cántico*, epifania concretului înobilat de un comportament aproape mitic, jocul luminii între fulgerarea orbitoare și totală transparență a materiei, extazurile în fața unei Naturi în vesnică mișcare și devenire—toate acestea sînt mereu prezente în *Clamor* și *Homenaje*, atestînd unitatea substanțială a operei în totalitatea ei, unitate care—după cum conchide același Casado—constă în «*afirmarea vitală a ființei, mai înțel, în situația ființei în lume, apoi în salvarea ființei din naufragiul filozofic, moral și social al secolului XX*».

Sempre he querido concluir mi obra, declară Jorge Guillén într-un vers programatic. Această operă este, astăzi, împlinită, perfect rotunjită în sine. Ceea ce poetul—cu tîneretea nealterată la cei 78 de ani ai săi—îi mai poate adăuga este un acord sau alui, un joc încă imprevisibil de sunete, între cele două limite—care se supra-pun—ale Octavei sale perfecte.

Interviu

cu

GERARDO DIEGO

— Iubiți — și în același timp practicați — muzica; în poezia dumneavoastră se întâlnesc adesea termeni din domeniul arhitecturii. Credeți că poezia poate să rivalizeze cu aceste două arte, în așa fel încât poetul să devină un maestru al rigorii și totodată al fanteziei, pentru a fi un adevărat Uriel, el serafin del numero de oro?

— Mă ocup de muzică interpretând-o ca pianist amator, mă interesează de asemenea în calitate de critic muzical, și ca poet. Sunt trei maniere distincte de a privi această artă. Pot să spun că poezia e o manieră specială de a interpreta muzica. În ce privește arhitectura, aceasta apare destul de frecvent în opera mea, ca o consecință a faptului că m-am născut în mijlocul unui peisaj încântător, de o mare perspectivă arhitecturală. Datorz mult acestui peisaj mentos din nordul Spaniei, cu creste care se pierd în depărtările înalte. Apoi, arhitectura și muzica sînt două exemple de artă abstractă, care nu pot să spună nimic; deși muzica lasă impresia că ar vrea să spună ceva. În realitate, limbajul ei nu e traductibil, ea nu este deloc figurativă, așa cum sînt artele plastice sau cele literare. Desigur, poetul poate — deși lucrul acesta nu trebuie să fie cerut tuturor — să devină un maestru al rigorii și, în același timp, al fanteziei. El serafin del numero de oro reprezintă, pentru mine, o sinteză a ceea ce înseamnă arta romantică, văzută pe porticul catedralei Santiago de Compostella. Acolo se poate vedea Uriel, un înger care parcă dansează în timp ce sună din trîmbiță pentru a-l atrage pe credincioșii: atitudinea lui are un avînt deosebit. În materie de poezie, eu cred că supun emoția regulii. Am învățat lucrul acesta de la prietenii mei artiști plastici, dar și de la scriitorii spanioli, ca de pildă Sanchez Masas, vorbeau adesea de «numărul de aur», de proporțiile matematice etc.

— Poezia dumneavoastră — ca și a întregului «grup 27» — a fost considerată, de către unii critici ca fiind influențată de Mallarmé, a fost etichetată drept o prelungire a simbolismului. Să acceptăm pentru o clipă această nomenclatură. Credeți că simbolismul reprezintă o simplă modalitate artistică, o simplă formulă a unei ars combinatoria; deci numai o școală poetică? Sau, din contra, această atitudine față de lucrurile literare divulga un raport esențial al omului cu lumea și cu sine însuși, o dimensiune permanentă și, deci, anistorică a omului?

— Există, între noi, poeți care și-au început activitatea lirică în filiație mallarmeană: de pildă, Salinas și Guillén care au fost un timp lectori de literatură spaniolă la Sorbona. L-au cunoscut personal pe Valéry, l-au apreciat foarte mult și s-au lăsat influența de el. Dar deși această influență este evidentă în primele lor opere, — ca și la Dimas, de altfel, — nu cred că se poate vorbi de o înfăptuire față de spiritul mallarmein. Îndată după aceea, ei și-au găsit drumul propriu. În această privință e caracteristică evoluția lui Antonio Machado care a început prin a scrie o poezie simbolistă și luminoasă, ca Mallarmé, pentru ca mai târziu să ajungă la un lirism de o mai mare intimitate și obiectivitate, sfîrșind într-o poezie metafizică și filozofică, fără a pierde nimic din căldura umană. ceilalți poeți ai «grupului '27» n-au nimic comun cu simbolismul: nici Alberti, nici eu, nici Lorca (exceptînd cîteva momente ne semnificative). Personal am scris o poezie «Evanțaliu lui Mallarmé»; dar acest titlu e folosit cu o ușoară ironie, în glumă, întrucît poemul meu e mult mai ușor descriptibil ca «evanțaliurile» scrise de Mallarmé însuși.

Cred că simbolismul nu este numai o mișcare poetică, ci și o atitudine, o modalitate artistică în general. Sînt foarte greu de precizat limitele între simbolism și, de exemplu, impresionism în pictură, sau între simbolism și, de exemplu, debussism în muzică. Eu cred că Debussy e mai curînd simbolist decît impresionist: există în el o mai mare dimensiune a profîndității poetice, decît atracția senzorială care l-ar împinge să șteargă conturile. Debussy e un clasic perfect, surprinzător. De altfel, trebuie să facem aici o distincție absolut necesară: între simbolist și simbolic. În ceea ce simbolizii au simbolic în operele lor, ei participă la o dimensiune generală a omului, care apare constant în istorie, indiferent de epoci sau repere geografice. În felul acesta, putem spune că Goethe e un simbolic. Simbolismul, ca școală literară, reprezintă o modalitate mai limitată: aceea care tinde să înlocuiască numirea directă a lucrului, cu sugestia lui. E un efort eroic de a duce poezia pe un teren încă neprecizat de alții.

— Acum patruzeci de ani, dumneavoastră scriați: «A crea ce nu vom vedea niciodată, iată Poezia». Acum ni se propune imaginea unei literaturi — și mai ales a unei poezii — care ar fi un fel de Orfeu revenind din infern: «Atta timp cît merge înainte, știind că ea conduce pe cineva, realul care se află îndărătul ei și pe care ea îl scoate înscut cu înscutul din sfera nenumitului, (literatura) respiră, umblă, trăiește, se îndreaptă spre limpezimea unui sens; dar îndată ce ea se întoarce spre ceea ce iubeste, nu-i mai rămîne între degete decît un sens numit odică un sens mort» (Roland Barthes). Credeți, la fel, că realul este o tentație — care poate deveni fatală — pentru poezia?

— Afirmam pe care aș fi citat-o referitoare la poezie reprezintă teoria mea despre creația poetică, teză pe care am înscut-o de Juan Larrea și Vicente Huidobro. Teoria aceasta s-ar putea numi creaționistă. Creaționismul pretinde că e în stare să creeze poezia, nu s-o obțină prin imitarea naturii, element care reprezintă doar o parte a substanței poetice; adică să configureze o natură sui generis, existentă exclusiv în spațiul literar. Această teorie e radicală, recunosc; poate că e chiar irrealizabilă. Se poate întâmpla ca poetul care știește să fie un creaționist absolut, dar care nu poate renunța la orice legătură cu realul, să nu izbutască în această tentativă: atunci el va atinge obiectivul mai puțin ambițios al simbolismului. Ceea ce Mallarmé nu a izbutit să realizeze, această specie de bolborosală, de bibliaș, am izbutit noi, depășind simbolismul. Cît despre textul lui Barthes, mi se pare foarte sugestiv, și în mare parte sînt de acord cu el. Efectiv, nu există posibilitatea de a te lipsi complet de datele realului. Dar nu cred că asta e fatal pentru poezie. Poezia mea are uneori o formă extrem de personală și nu prea acceptată de ceilalți: ea izvorîște, din teoria mea creaționistă asupra liricii. Cu toate acestea, ea aspiră la o expresie

directă a vieții, la zugăvirea unui peisaj din elemente împrumutate realului, la exprimarea unor sentimente umane; este, deci, adînc înrădăcinată în real. În ceea ce privește tehnica, mă bazez pe tradiție: nu e numai poziția mea. Există însă poeți care, angajați în cucurirea abstrucțiilor, se desprind de real și nu se mai întorc apoi la o poezie moderată, ancorată în real, pentru că le este rușine să-și recunoască eșecul.

— Mai mulți poeți din generația dumneavoastră sînt cunoscuți — ca și dumneavoastră, de altfel — ca poeți de o vastă cultură ce atinge uneori erudiția. Care este după dumneavoastră raportul dintre cultură și lirism? Cu alte cuvinte, e posibil ca poetul modern să fie în același timp riguros și spontan, cultivat și naiv, cunoscător al propriei sale arte și totuși inocent, ingenios și ingenuu?

— Nu văd nici o dificultate pentru lirism ca poetul să fie cult. Cultura în nici un caz nu poate să împiedice spontaneitatea, ingenuitatea, — calități pe care poezia mea cred că le posedă. Criticilor care ne-au acuzat că noi, cel din «grupul '27», am fost o generație de poeți profesori, le-am răspuns că asemenea poeți-profesori au fost, la timpul lor, un fra Luis de León, un Hölderlin, un Mallarmé, un Antonio Machado sau Unamuno, un Carducci, — o serie de poeți universali de mîna întîi, care au practicat poezia și în același timp au predat de la catedră, fără a evidenția vreo incompatibilitate între aceste două îndeletniciri.



ANDREI IONESCU

O poezie pură, ma non troppo

După o lungă perioadă de prozaism, lirica spaniolă renaște miraculos în secolul nostru prin cei trei mari poeți din primul deceniu: Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, apoi prin grupul '27, îndreptăcind comparația cu glorioasa epocă a barocului, care este epoca ei de aur. « Astăzi se scrie în Spania cea mai frumoasă poezie din Europa! » exclamă Lorca în momentul afirmării depline a grupului '27, care întrunește personalități de o extraordinară strălucire, cum rareori se ivesc împreună: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados etc.

Aproape toți s-au născut, cum observa Alberti, odată cu cinematograful, adică odată cu secolul. Dar cum nu formează numai o generație biologică, ci și una de creație, sînt legați, în afară de această dată a nașterii, printr-un program comun, prin revistele pe care le înființează (*Carmen*, *Litoral*, *Gazeta literară*), printr-o atitudine fundamental înrudită.

Convențional, data lor de naștere ca generație literară este anul 1927, cînd se sărbătorește tricentenul lui Góngora. La comemorarea celui mai somptuos poet al barocului se adună entuziaști, căpătînd cu această ocazie conștiința de mișcare unitară, aproape toți componenții grupului. Revistele *Carmen* și *Litoral* îi închină în 1927 numere speciale, iar la Sevilla se organizează o săptămîna omagială Góngora, care dobîndește semnificația unei întîlniri a tinerei generații. Cu această ocazie Dámaso Alonso se afirmă ca exeget al poetului comemorat (mai tîrziu va descifra numeroase dificultăți, care pîrșuseră pînă atunci insurmontabile, ale celebrelor *Soledades-Singurdades*), iar García Lorca exaltă într-o conferință rămasă celebră bogăția și complexitatea imagistică a acestuia.

Omagiul pe care-l aduce poeții tineri lui Góngora în 1927 se explică în primul rînd prin faptul că se simțeau înrudiți cu marele poet culteran. Toți se caracterizează prin aceeași aspirație spre o artă pură, prin aceeași tehnică glorioasă, prin aceeași seriozitate în cultivarea unei poezii dificilă prin același efort de stilizare. În volumul *Cal y canto*, apărut chiar în 1927, Alberti compune cîteva sonete vîdit influențate de Góngora, iar fragmentele dintr-o *Soledad* terțera sînt de o mare virtuozitate barocă imitînd sintaxa și imaginile subtile și complicate ale acestuia. Gerardo Diego publică tot în 1927 o *Fabulă a lui X și Z*, în semn de omagiu adus celebrei *Fabule a lui Polifem și a Galateei*, a poetului sărbătorit.

◀ PICASSO Dansul cu banderillas

Volumele publicate în deceniul al treilea de poezii grupului 27 sînt un apogeu al artei pure, culte, stilizate, care este în acel moment semnul unei superioare conștiințe artistice. La toți înclinăm o sensibilitate polivalentă, o savantă colaborare a artelor. Alberti înclină a cînta sonete picurii, culorilor, măștrilor celebri; Diego închină sonete muzicii și muzicienilor: Beethoven, Schumann, Schubert, Debussy. Înzestrare artistică multilaterală li se caracterizează pe Alberti (poet și pictor), Lorca (virtuoz al pianului, desăvîșit subtil), Diego (rafinat muzician).

Toți poezii grupului 27 stilizează teme romantice. Lorca din *Romancele țigănești*, Cernuda, Alexandru su chiar o viziune fundamental romantică. Alberti, ca și Lorca, prelucreză motive țigănești și de taumomachie. Efortul de selecție este și mai evident în Jorge Guillén, care scrie o poezie intelectuală gen Valéry. În același timp asemănător și deosebit de Góngora, Guillén este un exemplu de poet limpede și dificil totodată, al cărui univers e alcătuit din metafore și reflexe ale lucrurilor. Într-o polemică susținută în paginile prestigioasei *Reviste de Occidente*, Guillén abordează problema poeziei pure într-un mod caracteristic pentru întregul grup: referindu-se la Valéry, el susține că este posibilă ca intenție o poezie pură, *ma non troppo*. Acest *ma non troppo* mi se pare a fi trăsătura esențială a poeziei lui Guillén, ca și a lui Diego, Salinas, Alberti, Lorca. Întîlnindu-se primul volum *Poeme pure*, Dámaso Alonso nu aspiră la o puritate abstractă și absolută. Pur vrea să însemne aici înocență, caliditate atitudinea cu care sînt concepute temele, o atitudine de puritate spirituală, exprimată printr-o absență a ornamentelor, printr-o totală transparență. Volumul din 1925 al lui Diego, însumat cu premiul național pentru literatură, se întitulează semnificativ *Poeme umane*, iar Lorca declară că nu se aventurează nicodată pe domenii «care nu sînt ale omului». Îndesosebi după 1930 întregul grup 27 evoluează de la poezia pură, intelectualistă, influențată de culturanismul lui Góngora și de supra-realism, spre o poezie mai caldă, re-umanizată. Evenimentele tragice ale războiului civil au accentuat, apoi, această tendință de re-umanizare a liricii. «Nimic nu urăsc mai mult acum — scrie Dámaso Alonso după război — decât sterilită estetică în care s-a complicat timp de jumătate de secol arta contemporană. Astăzi mă interesează numai inima omului; vreau să exprim prin durerea sau prin speranța mea aspirațiile ori angosale, dintotdeauna ale inimii omenești».

Într-o poezie a grupului 27 înregistrează o evoluție de la poezia «aseptică» (cu-vîntul magic, în momentul formării grupului) la poezie a pasiunii și a emoției directe. Maturizarea aduce o creștere a temperaturii umane.

Războiul civil a însemnat un exod masiv de valori spirituale, o brutală întrerupere a continuității culturii spaniole. Criticul Juan Chabás, participant și el la «bătălia pentru don Luis de Góngora» din 1927, vorbește despre o «generație pierdută» între două războaie. Poezia grupului 27 este amputată, glasul lui Lorca amuțesc. Cel care au ales calea exilului (Alberti, Altotguirre, Cernuda, Guillén, Salinas, Bergamín) scriu o poezie a durerii, a protestului, a meditației amare asupra dezastrului la care au fost martori. Cel rămas în Spania se simte o vreme la fel de surghiunici, trăind într-o atmosferă înospitalieră. Abia în 1944, volumele *Fiii miniei* de Dámaso Alonso și *Umbră paradisului* de Alejandro fac să se audă din nou glasul re-umanizat al unei poezii care deschide drumul actualei orientări denumite realism social sau istoric.

Dintre toți poezii grupului 27 se disting în primul plan andaluzii Federico García Lorca și Rafael Alberti. Lorca — dramatic și profund uman, interpret negalgal al simplității populare — și Alberti — luminos, dinamic, elegant, stilizator al motivelor folclorice — sînt cei mai «universali» și «naționali» totodată, asemeni lui Juan Ramón Jiménez, alt «mare andaluz universal». «Ce sînt aceste piese: poezie, pictură sau muzică?» se întreba Gerardo Diego la apariția primelor poezii ale lui Lorca.

Sînt, desigur, toate la un loc, savant îmbinate și potrivite. *Romancele țigănești* continuă această sinteză a artelor: sînt poezii scrise pentru a fi recitate, și interpretul lor fără egal era însuși Lorca, adevărat «miracol artistic»: poet, actor, muzician și pictor. Eposul acestor romane (scene dramatice din viața țigănilor andaluzi) se echilibrează perfect cu efuziunile lirice care comunică cititorului o senzație de intensă participare. Cuceririle tehnice ale modernismului și suprarrealismului sînt altcîte perfect cu un instinct sigur, pe trunchiul poeziei populare. Rezultatul este uimitor: dramaticismul și vigoarea poeziei populare nu se diminuează, ci dimpotrivă sînt potentate de imagini îndrăznețe și de tehnica suspensului și a surprizei. Fiecare romanț e o piesă antologică, în care nu vîi ce să admiri mai înțit: prospețimea și autenticitatea simțirilor populare sau construcția savantă, distribuția exactă a elementelor, plasticitatea frapantă a metaforelor, în-cu-un cuvînt forma desăvîșită. García Lorca a atins acea virtuozitate a expresiei care îngăduie artistului demn să creeze aparent fără nici un efort și să nu se preocupe decât cititorul li va surprinde sau nu «procedeele».

Acești virtuozitate a motivelor folclorice prelucrate savant, cu ornamentații baroce, o întîlnim și la Rafael Alberti. Emulația senină, neumbită de vrajbă, dintre acești doi mari interpreți ai sufletului popular a avut ca rezultat cîteva cicluri de poezii de inegalat rafinament artistic. Ca și la Lorca, forța sentimentului și tehnica se armonizează perfect. Poezia lui Alberti a fost asemănătoare cu oceanul sud meridional de la Cádiz: limpede și strălucitoare la suprafață, dar ascundînd nevăzute profunzimii de sensuri și probleme. García naivă a versurilor de factură populară este numai aparent spontan; mai bine zis, este de o spontaneitate conștientă, obținută printr-un îndelung travaliu de decantare a esențelor. «Iată o poezie de factură populară și în același timp foarte personală, fără cursivitate facilă; o poezie tradițională spaniolă, fără întoarceri inutile la modalități arhaice; o poezie proaspătă și în același timp glufită; o poezie care, deși bine strînută, este sprintenă, grațioasă și înforțată, andaluză prin excelență». Aceste cuvinte, prin care Juan Ramón Jiménez caracteriza volumul de debut al lui Alberti, își păstrează în întregime și astăzi valabilitatea. Poeziile supra-realiste și cele politice de mai tîrziu încreșeg imaginea unui Alberti rămas în esență același. În perioada eroică a luptei pentru apărarea Republicii de pericolul fascist, Alberti devine un «poet al străzii». Angajarea politică l-a făcut să treacă mai repede decât alți poezii la generații sale de la o poezie de factură simbolistă la o poezie socială care anticipează una din orientările dominante ale liricii spaniole de astăzi.

Dacă García Lorca și Alberti sînt prin excelență «creatori», în cadrul grupului, Jorge Guillén este poetul cel mai «perfect», avînd scriitura poetică cea mai precisă, cea mai stăruitoare voință de perfecțiune și distincție. Dámaso Alonso afirmă că, dintre toți poezii spanioli în viață, Guillén este cel mai filosof, posesorul celei mai unitare și mai clare imagini a lumii. Opera lui se caracterizează printr-o mare siguranță și exactitate, fiind concepută într-un mod riguros organic. Dacă fiind această unitate a structurii, poartă un singur nume: *Cântico* — *Cîntec*. Și Diego își concepe într-un mod asemănător opera, ca pe un *unico poema inacabable* — unic poem nesfîrșit. Poetul corectează mereu acest cîntec unic, îl glufiește, la apariții succesive adaugă mereu poeme noi, variațiuni și nuanțe. În acest cîntec unic, fiecare poem e un acord, de multe ori un simplu ecou al celui precedent. Cîntico presupune o concepție în care poezia apare ca o permanentă curgere. Viața este pentru Guillén o înnoire neîntreruptă dar, în același timp, în fiecare etapă a «trecerii», o plenitudine a ființei. Ea devine astfel o succesivă permanență. Vocabularul folosit atestă pe de o parte ideea de perpetuitate, de totalitate și de continuitate, pe de altă parte ideea de elevație, de disincerie și de noblete. Sentimentul dominant este entuziasmul în fața lumii și a vieții. Dar Guillén nu gesticulează dezordonat, poezia lui nu este o orgie a entuziasmului, ci o organizare poetică a lui, luminoasă și precis conturată. Este

o poezie clară și radiantă, este înaintea de toate a poeziei a «realității în realități», cum o numește Pedro Salinas. Vitalismul îi conferă accente de imn, care l-au făcut pe Pedro Salinas să remane o afinitate de atitudine cu Whitmann. Totuși, comparația e valabilă numai ca timbru al vocii, nu și ca substanță a pasiunii. La Guillén nu găsim, ca la poetul american, grandoearea emoției colective, sentimentul solidarității umane. Exaltarea lui Guillén e mai curînd o reducere a lumii la eul său individual. Mai evidentă mi se pare influența lui Valéry, din care poetul a tradus, ca și Diego de alfel. Poezia sa poate fi situată, alături de cea a lui Valéry, în perimetrul marilor sinteze ale parnasianismului și simbolismului, fiind în primul rând, expresia unui perfect echilibru vital, a unei conștiințe aristocrate clare, luminoase, exacte și profunde.

Asemănător cu Jorge Guillén este un alt «poet profesor» — lector de spaniolă la Sorbona, pînă în 1917, apoi profesor de literatură la diferite Universități din Spania (Sevilla, Madrid), și Statele Unite — (Pedro Salinas). Ca și Guillén, Salinas este un admirator entuziast al literaturii franceze, din care traduce numeroase opere: Proust, poezii simboliste etc. Poezii franceze îi datorează Salinas elevata intelectualitate a operei sale. Cineva a spus despre el că este un castilian sedus de Mediterana și de Andaluzia. Într-adevăr, gravitatea sa structurală este îndulcită de finețea și grația, de claritatea imaginilor specifice universului andaluz. Există în versurile sale o transparență marină, o prospectivă de briză matinală, o lumină irizată care tremură în fiecare cuvînt. Poezia lui Salinas se caracterizează printr-o dualitate fundamentală, printr-o împletire de emoție și inteligență («recreată prin poezie, lumea devine o cercuț dintr-o», spune el într-un vers), de visare vagă și construcție fermă, de evanescență și precizie arhitectonică, ca în aceste versuri fine ce definesc o atitudine: «Coloanele susțin acoperișuri de nori albi». Există în poezia lui Salinas un «hazard sigur» — acesta este chiar titlul unui volum al său.

Dacă Guillén creează o lume a esențelor, Salinas se mulțumește să contemple frumusețea lucrurilor, savurînd nuanțele, creînd o lume de senzații și sugestii de mare rafinament. Nu găsim exclamații vitaliste ca la Guillén, ci un susur meditativ, interiorizat, o poezie de incimintate, cu sonorități delicate, melodioase, cu ritmuri flexibile, unduitoare. Iubirea este tema fundamentală. Deși este abia șoptită, ca o delicată înfiorare încărcată de presiuni, murmurată pe un ton reținut și confidențial, pasiunea atinge uneori la Salinas accente de fervoare patetică de mare intensitate. Salinas este, în cadrul grupului 27, cel mai inspirat poet al iubirii.

La Gerardo Diego întâlnim o dualitate asemănătoare: poezia de emoție cordială directă alternează cu poezia de «creaționistă» (inițiată de poetul latino-american Huidobro), o poezie de elaborare dificilă, care aspiră să realizeze un echivalent literar al cubismului. Fîind un poet «cult» și avînd această sensibilizată duală, Diego încearcă să armonizeze savant pasiunea lirică și luciditatea arhitecturii creaționiste. Vorbînd despre dualitatea sa, poetul consideră că ea corespunde unei concepții estetice: «Eu nu sînt răspunzător pentru faptul că mă atrag deopotrivă satul și orașul, tradiția și viitorul, că mă încîntă arta nouă și sînt entuziasmat de cea veche; toate aceste tendințe se reduc în suflul meu la două aspirații: spre o poezie relativă, adică discret întemeiată pe datele realității, și spre o poezie absolută, cu alte cuvinte o poezie care se sprijină pe a sa, autonomă față de universul real, din care decurge numai ca un produs de gradul al doilea».

Diego debutează cu poezii «primăvăratice», pline de prospectivă și ingeniozitate. Forța intuitivă unifică imaginile dispartate și îndrăgite, de o nouitate ca pare extravagantă. Poetul are ambiția să se exprime și cu ajutorul unei dispoziții tipografice speciale, unei tehnici asemănătoare caligramelor prin care Apollinaire a obținut efecte de mare sugestie. Poemele din volumul *Manual de espumas* — *Manual*

de spume — vor să fie o transpunere poetică a cubismului, prin topirea în aceeași poezie a mai multor teme. Sintaxa rebelă amintește de Cocteau. Diego nu e mai puțin admirator al lui Valéry, din care realizează numeroase traduceri. Un volum de maturitate, intitulat *Alondra de verdor*, exprimă prozant dualitatea poeziei lui Diego, în același timp «umană» și «creaționistă», poezie de «adevăr», dar și de «loc»: «ciclorul sugerează o poezie luminosă și înaripată, iar adevărul — autenticitatea trăirii. Dualitatea este și formală: versul liber alenează cu sonetul; în ambele forme Diego dovedește aceeași perfectă scăpină a tehnicii. În sfîrșit, Diego este un interpret subtil deopotrivă al peisajului și al operelor de artă. Într-un admirabil ciclu de sonete, închinat muzicienilor și poezilor spanioli și străini, timbrul specific fîcări-ua este sesizat cu mare finețe intuitivă. Evocînd-le arta, poetul își descoperă afecțiunile, se «cultivă» în compania lor și totodată se exprimă pe sine.

Mai tîrziu decît Diego, Salinas și Guillén, Vicente Aleixandre debutează sub influența acestora (și a lui Juan Ramón Jiménez, maestrul tuturor), cu o poezie conceptuală, pură, de supraveghere permanentă a emoției. În momentul 27, Aleixandre se afirmă ca un poet «cult», care a asimilat influența parnasianismului, a simbolismului și a liricii de limbă engleză. În special Keats și Poe. Proocuparea principală pare a fi aceea pentru cuvîntul exact, esențial. Dar structura barocă iese curînd la iveală: tumultul interior abia bînuît în primele poezii se accentuează, își face loc un tremur de insatisfacție și de angosă, se dezvăluie tot mai complet o viziune telurică a universului. Aleixandre este cel mai baroc dintre poezii grupului 27.

Titlul volumului din 1935, *La destrucción o el amor* — *Distrugearea sau iubirea* — este semnificativ pentru viziunea fundamental romantică a lui Aleixandre: sînt echivalate două noțiuni considerate de obicei contrarii. Iubirea nu este numai izvor de viață, putere creatoare inepuizabilă ce scăpînește întreg universul (*Amor che muove il sole e l'altre stelle*), ca în Renastere, ci și o forță distructivă, înfrîngînd permanent cu moartea. Aleixandre se dă ală mereu în căutarea unor realități profunde. Scena universului său e luminată parca de niște raze X care îi descoperă trăsăturile invizibile cu ochiul liber, mai tînci, mai adânci, mai adevărate. Păstrînd întreg-o lume spectrală, vedem «distrugearea», degradarea noastră fiziologică, aspectele macabre ale vieții. Poetul e chinat de gîndul propriul sale distruge. Viziunea lui Aleixandre se înrușete cu viziunea onirică a suprasensului și cu viziunea hipnotică, halucinantă a lui Quevedo. Volumul *Umbra paradisului* din 1944 completează universul lui Aleixandre cu o viziune paradiziacă. Se poate spune că și Guillén are despre lume o viziune paradiziacă; dar în vreme ce paradisul lui Guillén este fericita actualitate a vieții, plenitudinea și armonia lumii, mereu virgină ca în prima zi a creației, în paradisul lui Aleixandre accesul omului este interzis. E un paradis patetic, privit cu durere nostalgic. Numai poezii îl pot întrezări timp de o clipă, fîndă sînc «îngerii izgoniți». Ei pot evoca această lume paradiziacă, în care elementele naturii — riul, cerul, marea, ziua, noaptea, insulele, iubirea — iradiază o frumusețe pură și virgină, ca fîpturile nude dintr-o lume recent creată, care primește pentru prima dată «sărutarea luminii». Numai poezii își pot aminti cu nostalgie ce era iubirea și ce era moartea în paradisul pierdut, numai ei îl pot sugera frumusețea. Paradisul este văzut ca vîrsta de aur a omenirii și vîrsta copilăriei omului. Prin compensație, iubirea este văzută ca un paradis: împetușată ca și creația începuturilor, frumoasă și fragedă ca și copilăria. Iubirea este, în acest paradiz, singura formă a morții. Conștiința extremă a acestei viziuni este volumul *Nacimiento último*. Nașterea «ultimă» înseamnă «nașterea prin moarte, nașterea definitivă». Este o viziune de dincolo de mormînt. Panteismul iubirii capătă aici formele cele mai profunde și mai patetice din întreaga operă a lui Aleixandre.

Întructiva asemănător cu Aleixandre este Dámaso Alonso, conștiință solitară și martinzată. Plinsetul îndurerat, strigătele de disperare și accentele de minie din poemele sale amintesc de disperarea lui Alberti din volumul de cîntecuri *Col y canto* și de agonia din unele poezii ale lui Aleixandre. În tinerețe, Dámaso Alonso s-a afirmat mai mult ca filolog și critic literar decît ca poet (deși volumul lui de debut a fost o apariție esențială pentru afirmarea grupului). Valorificarea lui Góngora a fost făcută deopotrivă de umanistul cu pregătire filologică și de poetul capabil să re-creeze lumea lui Góngora. Aceste două calități se conjugă într-o capacitate rară de valorificare artistică a literaturii. Dámaso Alonso a știut să-l vadă pe Góngora cu ochi de artist, și la fel reia toate operele literare pe care le interpretează. Poezia ne oferă, cred, cheia personalității lui Dámaso Alonso. Sub seninătatea umanistului care cercetează literatura trecutului se ascunde o lume de insatisfacții și angoase. Echilibrul este instabil. E un echilibru baroc aflat sub enorme presiuni amenințătoare.

Deplina sa afirmare ca poet are loc abia după războiul civil, cînd amărăciunea, angoasa și moartea își fac loc. Tot din ce în ce mai insistă în poezia lui Alonso. «Aș vrea să mor în bătaia vîntului așa cum marinarii mor în largul mării», începe unul dintre cele mai frumoase poeme ale sale. Tonul este în general aspru, grav, adeseori chiar iritat, sarcastic, ca în acest brutal început al poemului *Noapte albă*: «Madridul este un oraș de peste un milion de cadavre». Titlul volumului este și el grăitor în acest sens, avînd puternice rezonanțe biblice: *Fiii miniei*. În acest dramatic «jurnal intim» (subtitlul) poetul se înfățișează teribil de singur și își contemplă lucid propria mizerie. Dámaso Alonso e un poet al miniei și al angoasei singurătății, un «dezrădăcinat», cum el însuși se caracterizează. Poezia lui descinde din lirica angostă a lui Unamuno, de la care împrumută unele accente de disperare și imprecăție. La fel ca Unamuno, Alonso își disecă sufletul, se confesează tragic, conștient atît de grandiozitatea, cît și de mizeria condiției umane. Singura salvare a omului este recuperarea capacității de a iubi.

Cei mai cîrîni poeți ai generației de la 1927 sînt trei andaluzi de factură romantică: Cernuda, Altolaguirre și Prados. Luis Cernuda (care a fost student al lui Salinas la Universitatea din Sevilla) debutează cu versuri de arhitectură savantă, cultivînd răceala culterană a școlii andaluze din epoca de aur. Primul volum are un titlu neoclasic: *Profilul aerului* (1925). Sufletul său este însă profund romantic. Titlul volumului apărut din 1936, *La realidad y el deseo* (*Realitatea și dorința*), este definitoriu pentru poezia lui Cernuda. El exprimă drama intimă a omului așa cum a văzut-o romanticismul: realitatea și dorința se înfruntă nelencetat, și din această înfrungere se naște poezia. Poetul dorește în afara limitelor conerului: realitatea, însă, i se oferă inevitabil concretă și limitată. Dorința nu se poate realiza nicodată deplin; există întotdeauna o dezamăgire, fiindcă pe lîngă satisfacerea dorinței, realitatea reprezintă și o limitare a ei. Ființa umană, nelencemată în sine, se înalță sublim într-un zbor al dorințelor sale imense. Lumea este un fum al amăgîrilor, sau, cum spune Guillén, *el mundo cabe en un olvido* — «lumea încapă într-o uitare». Nefericirea omului, desuială sîu trist, acela de a fi «întrebat fără răspuns», «frunză fără creangă», provine din disproporția dintre slăbiciunea mijloacelor de care dispune și vastitatea dorințelor care îl stăpînesc: «Într-o zi a înțeles că brațele/îi erau făcute din nori/ cu brațe de nori e imposibil/ să strîngi la piept un trup, o fericire.»

Sentimentul singurătății depășește limitele individului și invadează totul. Dar tocmai aici este miracolul poeziei. Singurătatea, care pare un gol insondabil («gol înălit, fără zori și fără asfințit»), se transformă, prin prezența ei constantă în sufletul poetului, într-un «plin» capabil să umple propriul său gol: «Cum să te umpli, singurătate/ decît cu tine însăși?». În felul acesta, poezia singurătății, în loc să lase sufletul sfîșiat, pustiu, îl consolează cu un sentiment de melancolie luminosă, de

«singurătate activă», care poate vindeca rănile pe care toc ea le-a provocat mai înainte. Și apoi această singurătate nu este totală, fiindcă intervine uitarea. Viuzirea lui Cernuda se completează: lumea nu este numai un presentiment, ci și o uitare, nu numai o pre-realitate, ci și o post-realitate. Iubirea are «culcarea uitării». Poetul are o «singură dorință: o dorință de dragoste și de uitare». Dar drumul nu s-a sfîșit: ultima formă a uitării este să uiți propria uitare: «Uitarea se află în uitare/ precum o iubire în altă iubire (...) «aș vrea să-mi smulg din piept o umbră, să uit o uitare.»

După războiul civil, Cernuda se exilază, mai întîi în Anglia, apoi în Mexic. Vechile teme romantice de plînă acum: dragostea, nostalgia, singurătatea, frumusețea efemeră și trecerea implacabilă a timpului capătă intensități noi și note tragice. Se accentuează nostalgia după paradisurile pierdute: primul este Andaluzia năstă, al doilea este un paradis păgîn: Grecia antică, a timpurilor cînd înflorea libertatea și frumusețea, cînd viața nu era un delir «sombu» ca în zilele noastre, ci un vis fericit, cînd, așa cum o evocă Cernuda, «oamenii erau atît de fericiți, încît adora frumusețea în plenitudinea ei tragică». «M-a rănit Apollo» spusese Hölderlin la întorcerea din voiajul făcut în sud, fără să ajungă la Mediterana. Rănit de Apollo este și Cernuda, care începește după paradisul Greciei păgîne. Lectura lui Hölderlin (din care și traduce) probabil că l-a apropiat și mai mult de această lume.

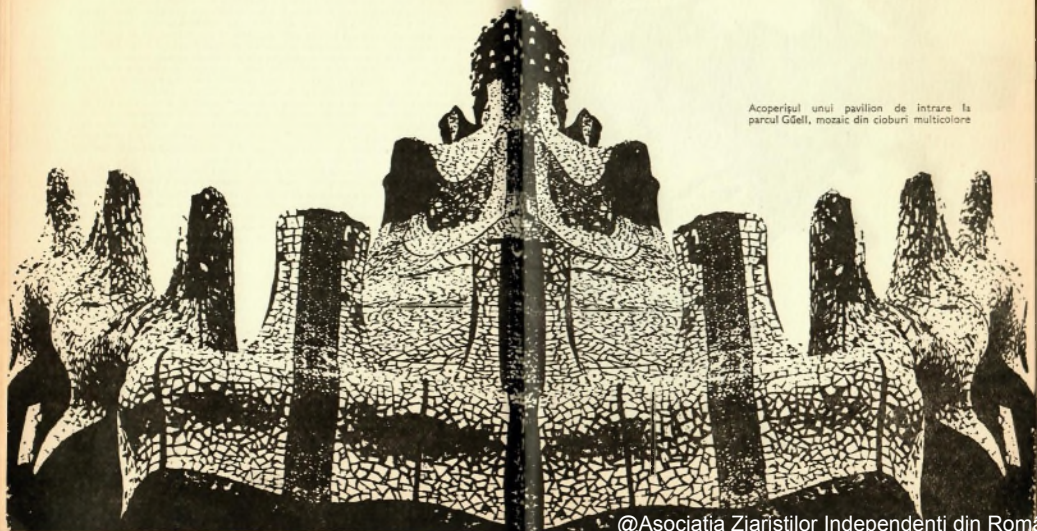
Asemănătoare poeziei lui Cernuda, fără a avea însă intensitatea tragică a acesteia, sînt poemele lui Altolaguirre și ale lui Prados. Manuel Altolaguirre debutează cu poeme moderniste influențate de Juan Ramón Jiménez. Titlul primului volum e încărcat de reminiscențe gongorice: *Soledades juntas* — *Singurătăți împreunate*. El însuși își aprecia opera ca pe o soră mai mică a operei lui Salinas. Este o poezie plină de grație andaluză, o poezie fină, tandră. S-a spus sugestiv despre Altolaguirre că este un poet al norilor, considerați ca simbol al lucrurilor vagi, aerlene, fugitive și himerice. Altolaguirre are, cum singur spune, «gustul himerelor cordiale». Același ton intim, aceeași stilizare dedicată ca la Guillén și Salinas.

Poezia lui Emilio Prados se distinge printr-o mare muzicalitate, o arhitectură de cristal și prin bogăția metaforelor inspirate. Lorca l-a numit «vinător de nori», iar Juan Ramón Jiménez l-a spus «răsăcitorul». Tema marinită, ca și la Alberti, ocupă un loc central în opera lui Prados. Poezia exilului este plină de nostalgie după Andaluzia și în special după Málaga, în care poetul vede, ca și Cernuda, un paradis pierdut. Tristețea capătă aici accente sombre. Ultimele poezii sînt un monolog solitar înfiorat de gîndul morții și de cufundarea în uitare, departe de pră, adevărată obsesie tragică a condiției de exilat.

GAUDI

UN PRECURSOR AL ARTEI CONTEMPORANE

Acoperișul unui pavilion de intrare la
parcul Güell, mozaic din cioburi multicolore



Drumuri stelare: Sagrada Familia,
detaliu transpus în tehnică lineară



Gaudi și natura

... « Uneori, ne spunea Eugenio d'Ors, trebuie să mărturisesc că nu mă pot gândi fără palmă la destinul bietului nostru neam, obligat să susțină cu echilibrul său atât de precar greutatea, grandoarea și gloria acestor două anomalii sublime: poezia maragaliană și Sagrada Familia ».

Opera lui Maragall îi apărea lui Eugenio d'Ors ca fiind nota cea mai ascuțită și mai stridentă a romantismului latin, deci implicit a Întregului romantism, tot atât de « dezorbitată » ca și creația lui Gaudi. Și una și alta nu pot fi înțelese dacă nu sesizezi din ce nemăsurată fundamentală au ieșit, dacă nu știi (în cazul Sagradei Familii) ce imbold, în afara oricăror proporții umane, i-a dat naștere.

« Trebuie să-ți dai seama până unde poți merge prea departe » arunca poetul butada. Și în Catalonia e important să-ți întodeauna până unde poți merge prea departe. Acesta e tocmai procesul oricărei creșteri. Așa se formează vegetalele și tot ceea ce trăiește prin expansiune dinamică și atracție a elementelor similare pleacă de la același germen. Și tot astfel Sagrada Familia s-a născut dintr-o viziune nemăsurată și dintr-un lent și dificil mecanism constructiv. Să încercăm numai a ne închipui ce ar fi trebuit să fie catedrala, odată terminată, cu dimensiunile imense ale ansamblului, cu candelabrele uriașe arzând zi și noapte, cu flintile arzătoare, cu vâzeturile neîntrerupte ale vântului prin cele douăsprezece clopotnițe, cu muzica revărsându-se spre străzi, cu îngrerii rotindu-se într-o mișcare de lentă grandoare pe cer, totul într-un nevrozism amestec al culorilor, căci să nu uităm, chiar cele mai mici detalii trebuiau să fie policrome, la fel ca în templele Greciei !

Gaudi nota în jurnalul său, în 1878 : « Artă înseamnă frumosul, frumosul înseamnă viața pe care numai culoarea o poate exprima... ornamentarea a fost, este și va fi colorată... cînd e vorba de lumea minerală, vegetală, animală, de cer sau de pămînt totul poartă pecetea individualității datorită contrastelor de culoare. Iată de ce trebuie să policromăm orice element arhitectonic. Culoarea vie va dispărea poate, dar timpul va aduce cu sine noaptea și prețiozitatea patinei. Soarele este marelui zugrav al pămînturilor mediteraneene. Și să nu uităm niciodată în fața risicii neprimii toare a unui edificiu abia terminat, căldura îmbibată de aur vechi a pietrelor patinate ». Asemănătoare cu viziunea lui Maragall, aceea a lui Gaudi

pleacă de la Catalonia și ajunge la Catalonia, el însuși nefiind implicat decât în calitate de meșter. Finalitatea nu consta pentru Gaudi în realizarea unei opere de artă ci în a construi Catalonia prin Catalonia. *Sagrada Familia* trebuia să însemne expresia geniului, a vitalității oamenilor de pe mînosul pămînt catalan... « Întregul ansamblu, scria Ricardo Opisso, cheamă în conștiință explozia unei zile de primăvară... »

Introducere la o arhitectură fantastică

Ca toate geniile, Gaudi nu poate fi încadrat între limite fixe; el a făcut din arhitectură o expresie a adevărului, care constituie în același timp un mod de a fi; inspirația lui fiind izvorâtă din solitudine.

El a afirmat între primii preeminenți arhitecți în artă, fiindcă organizarea spațiului dă calitatea celorlalte forme de expresie.

Și tot el a știut primul să impună « supremația autorului » până la cel mai mic detaliu și să gîndească raportul între obiect și ceea ce-l înconjoară.

Arhitectura reprezenta pentru el sinteza tuturor artelor, iar arhitectul « un vizionar clar-văzător » ; doar el poate îndeplini și împlini « opera de artă totală ».

În concepția lui, tratarea maselor trebuie să fie plastică și inseparabilă de ideea ornamentului, așa cum forma este simbolul funcției și în acest sens Gaudi nu este de loc un arhitect funcționalist, autor al unor « mașini de locuit ».

Totul trebuie să se plice spiritului inventiv, și pentru Gaudi doar universul poetic este locuibil, doar el permite imaginației să se manifeste. Deschide o fereastră spre acel vis fascinant care-l determină pe Dalí să scrie în « Femeia invizibilă » :

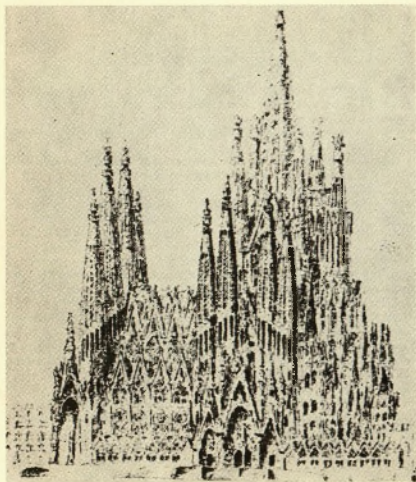
« Nici un efort colectiv n-a reușit să creeze o lume de vis atât de pură și de tulburătoare ca aceste construcții « modern style » care, la marginea arhitecturii, constituie, ele singure, veritabile realizări de dorințe întruchipate, unde cel mai violent și mai nud automatism trădează, în mod dureros, ura pentru realitate și nevoia de refugiu într-o lume ideală, așa cum se petrece poate în crizele adolescenței ».

Gaudi este în general asociat « stilului — 1900 » ; trebuie să nuanțăm însă, el nu e propriu zis un arhitect al acestui stil. De fapt e mai aproape de stilul mudejar, o parte din opera lui continuînd tendințele istorice proprii arhitecturii spaniole.

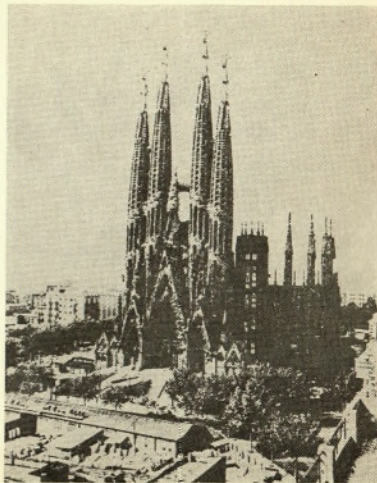
Gaudi a început să construiască înainte de afirmarea « stilului 1900 » și a supraviețuit declinului acestuia în restul Europei.

Dacă arhitectul catalan a urmat anumite teme din Modern Style, el n-a făcut din ornament un principiu conform căruia obiectele trebuie să fie « îmbrăcate » pentru plăcerea ochiului ; niciodată ornamentul nu determină forma .

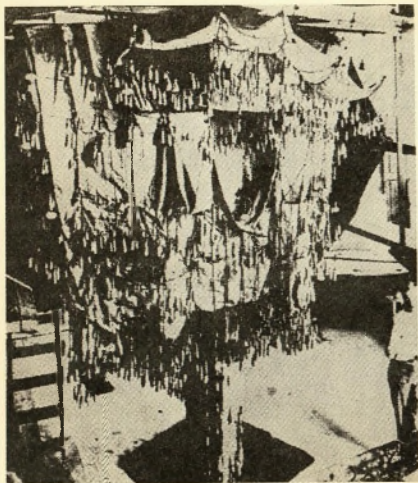
Sagrada Família, desen în peniță executat în 1915
de un asistent al lui Gaudi, arhitectul Juan Rubio.



Sagrada Família, atât cât s-a
realizat din proiectul lui Gaudi.



Înainte de a desena, Gaudi experimenta îndelungat asupra machetelor. Fotografia a fixat această structură în cursul devenirii ei, după ce timp de zece ani Gaudi și ajutorul său, arhitectul Berenguer, au elaborat-o.



« A trata construcția într-o manieră naturalistă, înseamnă s-o concepi în așa fel încît să fie expresia forțelor ce acționează în ea », scrie Gaudi. Și chiar așa procedează; adaptează materialele tradiționale exigențelor unui stil personal. Elementele constructive sînt asimilate sistemului decorativ și fac parte dintr-un tot organic. El însuși spune că « organizarea spațiului nu înseamnă doar a construi structuri, ci și a le acoperi, a le face să trăiască și să-și piardă din materialitate, înseamnă spiralizarea lor printr-o ornamentație care trăiește ».

Entuziasmul lui Gaudi pentru naturalismul formelor este nemăsurat; pentru el nu există altă transcendență decît aceea conținută de substanța însăși, hrănită de mînosul pămînt catalan.

ROBERT DESCHARNES ȘI CLOVIS PRÉVOST

Detaliu din Portalul Credinței,
transpus în tehnică lineară ►



Poetica elenismului gotic la Sagrada Familia

... Aceste idei luminoase și scăpărătoare (ce se referă la o comparație între literaturile clasice și romantice), ni le-a expus Gaudi însuși într-o discuție memorabilă pe care am purtat-o, stînd în umbra catedralei Sagrada Familia; nu vom uita aceste momente niciodată chiar dacă am mai avea de trăit o sută de ani; și tot așa sperăm că peste secole, Catalonia își va aminti de viziunea nemaipomenită pe care Gaudi a avut-o despre această lume, de viziunea grandioasă pe care a realizat-o în pietre cimentate cu singele sufletului său.

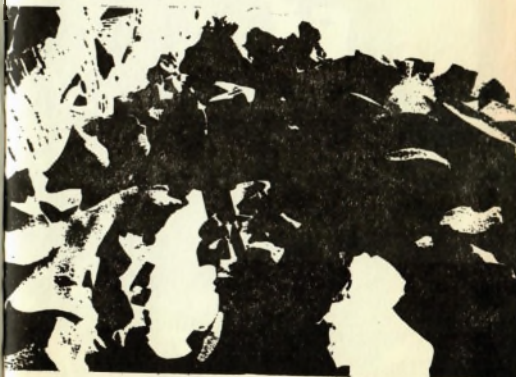
Orestia gotică

Vorbeam cu acel gînditor luminat din cîmpia Tarragoniei; spunea că atîta timp cit va vedea oameni murind, va crede în imortalitate; că-i plăcea să privească marea mai degrabă avînd picioarele pe pămînt, fiindcă astfel vedea două ceruri: unul al aerului și altul al apei. Începînd deodată să vorbească despre arta greacă, unică artă pe lume, care este și va fi întodeauna clasică, ajunse să spună (exprimînd ceea ce separă arta clasică de arta romantică în domeniul literaturii) — că Hamlet nu este decît un Oreste gotic; Shakespeare n-a creat un personaj nou așa cum mulți o gîndesc ci a deformat viziunea antică, existentă deja în poezie și în legendă... Oreste, asemenea unui templu grec răspîndește o lumină exterioară care strălucește orbitoare de aproape și de departe, așa încît spectatorii, din fotografiile lor, îl văd pe scenă la fel cum navigatorii din largul mării zăreau templele pe munții Greciei (ascuțindu-l pe Gaudi îi observam ochii albaștri ca niște bile de sticlă ce pătrund peste tot, acele bile cu care se joacă copiii); Hamlet din contră, precum o catedrală gotică, este luminat din interior; pentru a admira și înțelege tragedia ce o poartă în el, trebuie să-l urmărim în ascunzișurile cele mai întime ale sufletului și caracterului său, așa cum urmărim în navele și capelele catedralei, lumina brutală a zilei căzînd peste lămpile de ulei.

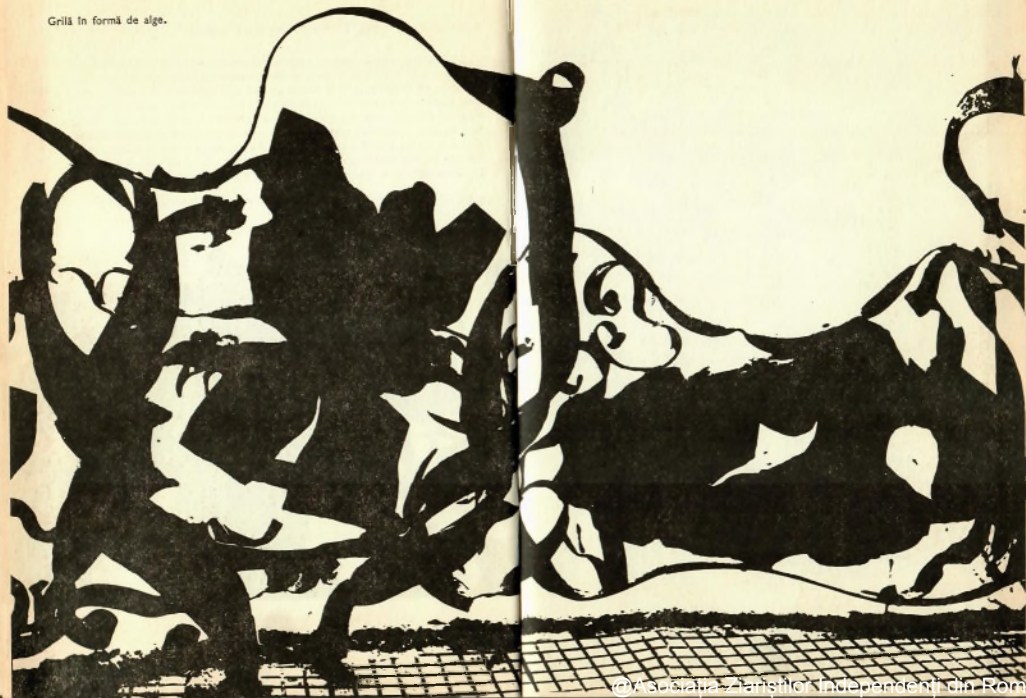
Exteriorizare greacă și interiorizare gotică

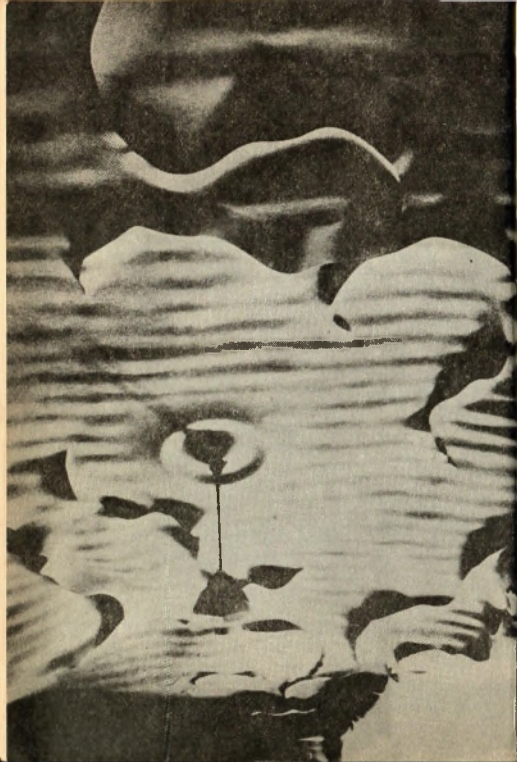
Îndoiala este expresia sublimă a lui Hamlet așa cum este și punctul culminant al « Orestiei » lui Eschil; ea ar putea distruge comparația lui Gaudi între cele două personaje ale teatrului antic și modern. Gaudi însă o întărește și o completează. Dacă Îndoiala lui Hamlet este asemenea unei catedrale plină de umbre și lumină, Îndoiala lui Oreste este ca lumina fulgerului paralizîndu-i pe cei care-l contemplă; Îndoiala lui e susținută de propria-i determinare, precum templul grec de coloane, scaldat în lumina zilei fără ca vreo umbră să-l întunece sublimul. Așa cum lumina fierbinte învaluieste templul grec desenîndu-i contururile, Îndoiala îl învaluieste pe Oreste în momentul în care intervine ceva din afară; e momentul decisiv al tragediei cînd

Detaliu, fațada Sagradei Familia, transpus linear



Grilă în formă de alge.



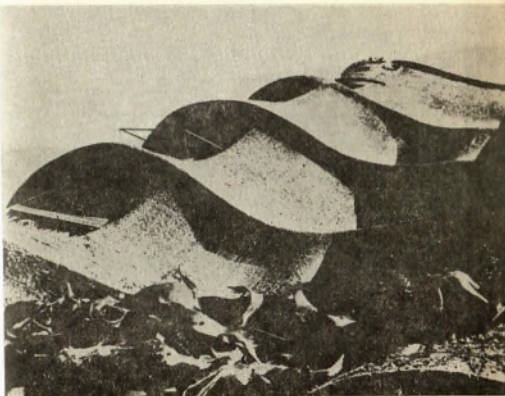


sublimul orestian irumpe. Asemenea catedralei ce-și are lumina în interior « dans son cœur qui est le chœur », îndoiala lui Hamlet se naște din propriu-i suflet și este permanentă. Și astfel atît concepția dît și îndoiala lui Hamlet sînt deformări ale atitudinii orestiene. Tot așa goticul nu este decît o deformare a spiritului clasic și cu toate că, deformîndu-l, află o mai intensă expresie a elementului estetic vital, forma artistică nu e superioară celei eline, considerată de Gaudi ca unică.

În vreme ce clasicul înseamnă exteriorizare estetică iar goticul interiorizare (clasicul arată și instruieste, pe cînd goticul pare a propune taina și reculegerea)

— îndoiala exterioară și strălucitoare a lui Oreste, devine îndoiala interioară și

◀ Casa Millă, tavan vîlurit



nuanțată a lui Hamlet; această trecere dela formă la fond demonstrează întocmai ceea ce Gaudi afirmă, comparând tragedia antică și cea modernă cu templul clasic și catedrala gotică.

Marile orgе din Barcelona

Despre Gaudi s-a spus că era un poet al pietrei, după cum s-ar putea spune că este și căntărețul tăcerii implicate de arhitectură, și al vîntului care tăind în fel neașteptat muchiile pietrelor și al zidurilor, dă sonorități atît de diferite de ale altor arhitecturi moderne contemporane, dar mai este muzician și pentru a fi conceput un sistem de clopote tubulare care prin intermediul unei claviaturi ar suna în toate clopotnițele templului, făcînd să izvorască melodii și armonii ce s-ar revîrșa în toată Barcelona.

Wagner și Casa Milá

Casa Milá... În acest edificiu unic pare să se fi concentrat toată vitalitatea estetică a vremurilor trecute pentru a izbucni în mijlocul acestei răceli mortale a arhitecturii moderne care a găsit stiluri noi, dar n-a găsit sursa vieții.

«Crepusculul Zeilor» al lui Wagner și Casa Milá lui Gaudi seamănă avînd aceleași forme colosale și monstruoase, același ritm enorm și ondulant care topește linia și forma; opera lui Wagner conține, condensată, vitalitatea esențială a muzicii vechi, în contrast cu răceala mortală a muzicii moderne.

Geniul catalan

Evoacăndu-l pe Gaudi și viziunea lui artistică, ne permitem să punem în lumină argumentele ce demonstrează că această deconsiderată Catalonie dă lumii giganți și genii, precum Gaudi. El singur poate fi simptomul viu și neîndoielnic al elanului și al plenitudinii unui popor; astfel de genii trebuie să fie legate firește de pămîntul ce l-a născut și format.

Astăzi timp cît va exista testamentul în piatră al lui Gaudi, vom avea un martor mut al gloriei pămîntului nostru; și martorii muți sînt cei mai buni fiindcă nu tac niciodată; ei va covedi generațiilor viitoare că avem dreptate declarînd în fața lumii întregi că viziunea gaudiană este comparabilă cu poemele vedice ale Indiei, homerice ale Greciei, gotice ale Europei medievale.

El a înapoiat arhitecturii sentimentul vital, pierdut în întreaga lume și mai ales în țările plasate glorios în fruntea civilizației moderne.

Gaudi a fost considerat un tip cel puțin ciudat, din clipa în care a început Palácio Güell de pe calle Nueva, pînă cînd a pus ultima piatră la singura clopotniță terminată a Porții Nașterii; și asta se întîmpla cu cîteva ore înainte de-a ajunge la porțile morții, ce i s-au deschis la spitalul Santa Cruz; e ca și cum intrînd în eterna împărăție, ar fi încununat, cu un ultim gest, viața.

FRANCESC PUJOLS

GAUDI

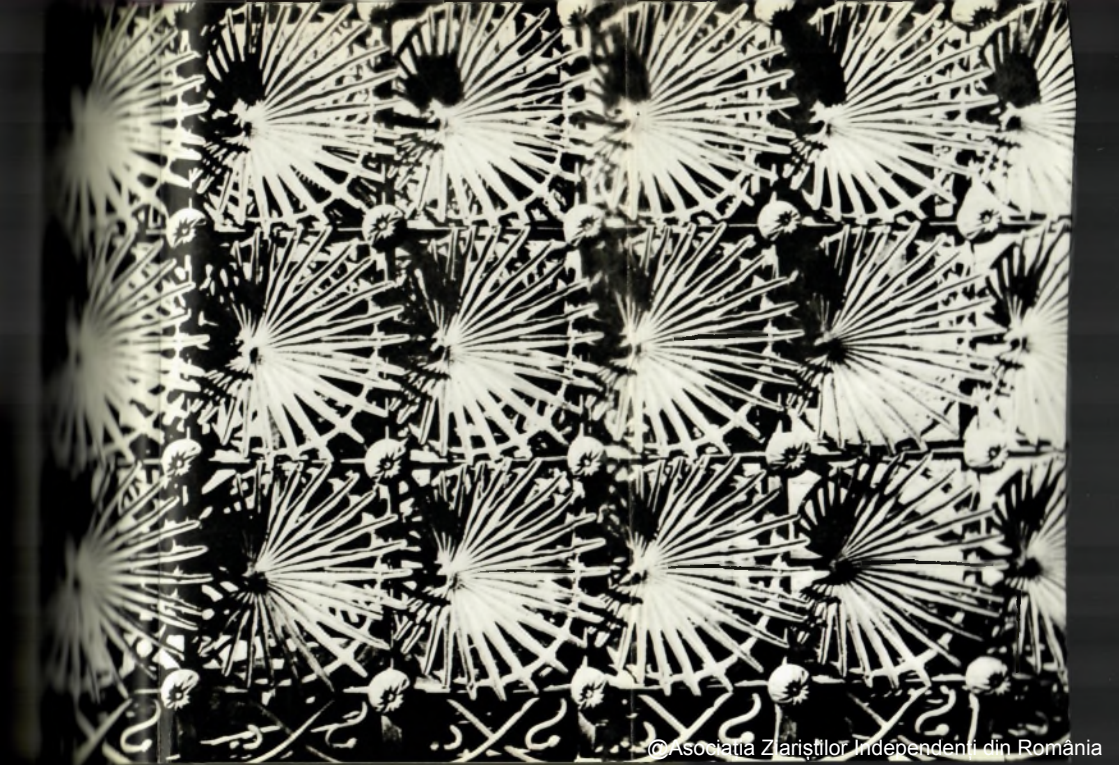


1. Cască oarbă, de fapt un cămin de tip maur.
2. Gardul din fier forjat al casei Vicens.
3. Coloanele de susținere și balustrada unui viaduct în parcul Güell.
4. Piatră germinatoare, *Sagrada Família*, fațada Nativității.

★

5. *Sagrada Família*, scara spiralată a unui turn.
6. Arhivolta Portalului Carității, forme înstelate.
- 7.-8. Lanterna căminelor de pe acoperișul casei Milă.
9. Metamorfoze: în roca granuloasă, o vegetație cristalină.

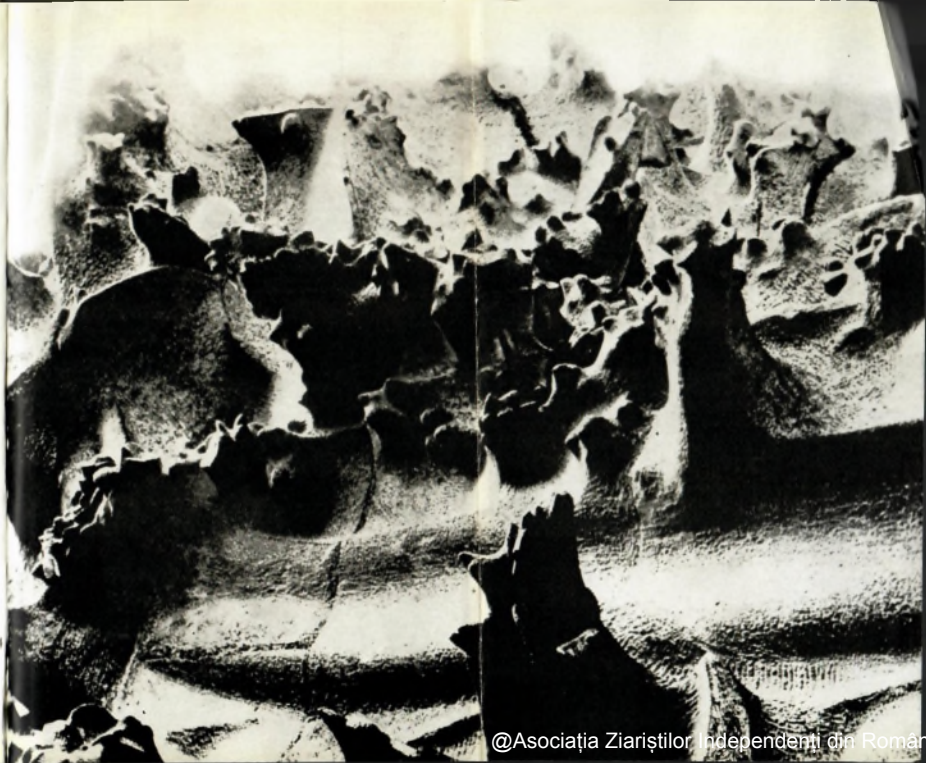






3 4





Goticul este o orfă de formulă. El nu aduce nici o soluție veritabilă problemei de înălțare a no-velor. Eu vreau să-i dau o viață pe care instru-mentele de măsurat nu reușesc s-o atingă.

A învinge trei secole de arhitectură pare opera unui titan dar asta nu înseamnă că nu trebuie să încercăm.

Pentru început, să facem structurile dinamice! Schema tradițională gotică este un sistem mort. E ca o ființă omenească al cărei schelet în loc să susțină armonios diferitele părți ale corpului, e zdrobit de greutatea cărnilor pe care trebuie să-o susțină și are nevoie de cîrje pentru a se sprijini.

« Arhitectul este omul sintetic prin excelență, dar el nu posedă încă înțelepciunea și intuiția înfîntă a îngerilor, singurii capabili să constru-iască o catedrală fără plan... »

...Astfel că pentru a rezolva problemele spa-țiului, arhitectul trebuie să procedeze ca și cum ar escalada un munte; să se dăruiască efortului, disciplinei și chiar sacrificiului pentru a atinge un țel atât de înalt ».

ANTONIO GAUDI

6









A pretinde că vrei sau că poți împlini catedrala Sagrada Família, într-un mod birocratic, rațional și fără geniu, înseamnă a trăda spiritul gaudian. E mai bine să rămâni așa, gigantică măsea variată, bogată în fantastice soluții.

SALVADOR DALI

Este totuși un punct în lume unde miracolul baroc, sub formula 1900, s-a produs: este la Barcelona, cu arhitectura genialului Antoni Gaudí. Acolo spiritul, sigur de el, purtat la cea mai înaltă putere, ajutat și de o bogată știință tehnică, a reușit să supună materia capricioaselor și fantastelor sale speculații. Acolo poate să se facă admirat, triumfând, ca un paradox, dar un paradox plener realizat, un stil 1900 demn de a fi comparat cu alte stiluri din istoria stilurilor, și care nu-i numai de domeniul ipotezei, al reveriei sau al curiozității.

JEAN CASSOU



« Pare că templul crește singur, asemenea unui arbore
molestuos; nu este o arhitectură ci poezie pură; nu pare
a fi o construcție a oamenilor, e pământul însuși, piatra
străduindu-se să-și piardă inerția, voind să semnifice,
să compună imagini, reprezentări ale cerului și ale pământului;
e murmurul însuși al pietrei ».

MARAGALL

Bach îmi dă lecții de mare arhitectură... Mozart
cheamă iubirea prin puritatea, generozitatea, prin sim-
plitatea iubirii lui. Ei sînt cei care ne ajută să trecem
printre oțtea obiecțiilor. Și, în fruntea acestor genii, îl
așez pe Antonio Gaudi. ... Dar geniul lui Gaudi va
scăpa întotdeauna turiștilor...

JOAN MIRÓ

De cinci ori au trădat apologeții lui Gaudi, spiritul
artistului: nu s-au apropiat de opera lui prin cele cinci
simțuri...

Gaudi utilizează toate elementele sensibile; folosirea
celor tactile, poate fi apropiată după mine, de experien-
țele Futurismului italian, care în aceeași vreme făcea
primele încercări de introducere a tactilului în sculptură,
prin planșele lui Boccioni.

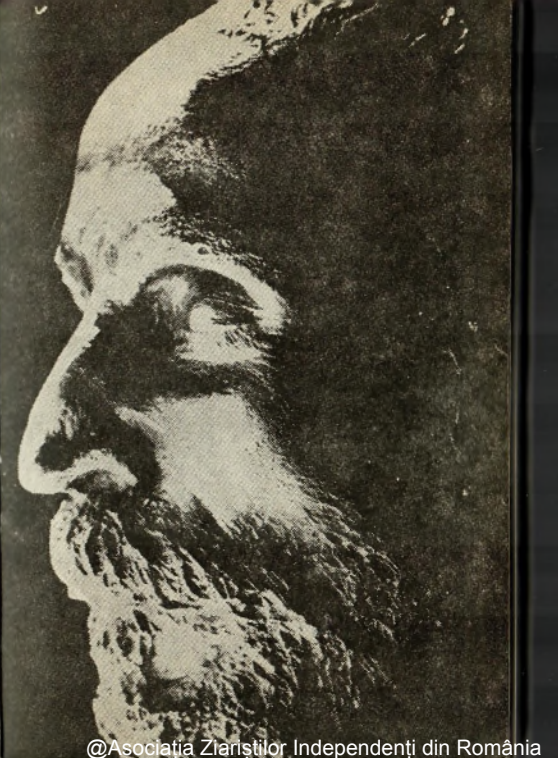
Cei care n-au savurat prostul gust au trădat, lăsînd
de o parte, cu bună știință, rolul fundamental pe care
acesta îl joacă în opera lui Gaudi.

Printr-o eroare comună, prostul gust e considerat
steril, ori, din contră, tocmai bunul gust are o acțiune
nefertilă, devenind handicap al oricărei funcții creatoare.

Singurul oraș spaniol în care exista un principiu de dezvoltare industrială era Barcelona. Gaudí își dă seama de contrastul dintre acest impuls modernist și tradiția spaniolă și, catolic convins, nu-și propune să descrie psihologia, ci să interpreteze vocația urbană. Templul Sagrada Família, la care lucrează de la 1891 pînă la moarte, vrea să exprime devoțiunea care urcă din orașul întreg pînă la Domnul. « Răsare pe o bază neo-gotică și, prin portaluri Art Nouveau, se termină cu pinacouri în stil cubist » (Collins). Ca și catedralele gotice trebuie să reveleze, în mutația formelor, succesiunea generațiilor și a stilurilor: văzut în ansamblu, edificiul apare ca ceva care se desface sau se formează, are un ciclu temporal. Dar se fixează în spațiu, cu masele urcînd vertical, cu inserțiile plastice și coloristice. Nici un accent pe soluțiile tehnice, chiar dacă deschise și foarte îndrăznețe: tehnica e numai instrumentul, mecanica practicei ascetice. Gaudí e violent potrivnic raționalismului civilizației industriale: prin contrast, arta e iraționalitate pură, tehnica ei este tehnica iraționalului. Nu simbol, totuși; simbolul e intelectualistic. Arhitectura lui nu vrea să fie religioasă, ci sacră: nu-l revelează pe Dumnezeu, îi oferă zbuciumul existențial al omului, îi încredințează cetatea, ca într-un celebru tablou al lui El Greco. Și pentru acest motiv nu are conținuturi profunde, se dăruiește imediat și total percepției: forma nu îmbracă, realizează structura; culoarea nu acoperă, se identifică cu forma. Prin această vizibilitate a expresiei, și nu a impresiei, arhitectura lui Gaudí a fost, ca și pictura lui Van Gogh și Gauguin, una dintre rădăcinile Expresionismului.

GIULIO CARLO ARGAN

În românește de MIRCEA SIMU

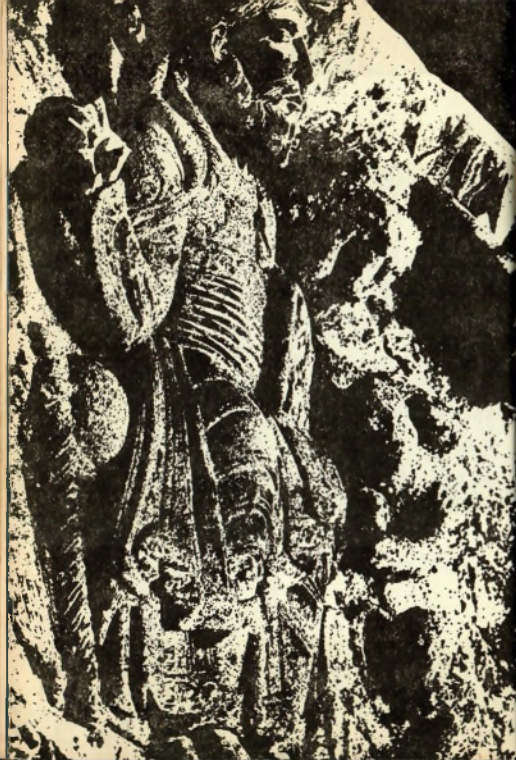


T. S. E L I O T

DE LA
TEATRUL
POETIC
LA
TEATRUL
BRUT

OMORUL ÎN CATEDRALĂ

piesă în două părți și un interludiu



CORUL: Să ne oprim aici, în fața catedralei. Să așteptăm aici.

Primejdia ne-atrage? Poate știința că vom fi la adăpost ne-mpinge pașii
Spre catedrală? Dar ce primejdii mai poate fi
Acum pentru noi, sărmanele, sărmanele femei din Canterbury? ce năpastă
Pe care să n-o știm prea bine? nu-l vreo amenințare.
Aici pentru noi, nici adăpost în catedrală. E poate presimțirea unei fapte
Pe care ochii noștri vor fi nevoiți să o cunoască — aceasta ne-a minat
Spre catedrală. Vom fi silite să purtăm mărturie.

De când octombrie cel aurlu s-a stins într-un posomorât noiembrie,
Și merele au fost culese, strînse deoparte, iar țărîna-a rămas desgolită, țepoasă
de-acele înconecate și ascuțite ale morții, în pusclăto de spe și clisă
Anul cel nou așteaptă, respiră, adăstă, șoptind în întuneric.
Pe cînd țărînu-și leapădă ghetele înnoiriate și își incinde minile spre foc,
Anul cel nou așteaptă și soarta își adăstă întruparea.
Și cine își va mai întinde minile spre foc aducîndu-și aminte de sfinții Zilei
Morților,
Aducîndu-și aminte de sfinții și martirii care așteaptă? și cine își va
întinde minile spre foc, renegîndu-și învățătorul? cine va sta la căldură
La gura focului, lepădîndu-se de învățătorul său?

Șapte ani și s-a sfîrșit vara,
Șapte ani de cînd ne-a părăsit arhiepiscopul,
Și, dintotdeauna ate de blind cu turma credincioșilor săi.
Dar bine nu va fi dacă se va reîntoarce.
Regele cîrmuiește, sau baronii conduc;
Am îndurac multe asupririi,
Dar mai mult am fost lăsați în voia noastră,
Mai mulțumiți dacă ni se dă pace.
Încercăm să ne ținem casa în ordine,
Negușătorul, sfîlnic și cumpănit, se străduiește să-și agonisească-un mic avut,
Iar țărînul se apleacă pe pămîntul lui, pămîntu și el la față,

Și e mai mulțumit să nu fie luat în seamă.
Acum însă nu-e teamă de tulburarea liniștilor anotimpuri
Va veni iarna ducând cu ea moarte dinspre mare,
Primăvara pustioare ne va bate în poartă,
Rădăcinile, vrejurile, ne vor înghiți ochii, auzul,
Vara pedepstoare va arde albele riurilor noastre,
Și cei săraci vor aștepta un alt octombrie să se mistuie în sine.
Și de ce ar mai aduce mângiere vara
Pentru rugurile toamnei, pentru ceștile iernii?
Și ce putem face în arșița verii
Decît să așteptăm, în livezile pustite, un alt octombrie?
O boală pogoară asupra noastră. Așteptăm, așteptăm.
Chiar și sfinții și martirii-i așteaptă pe cei care vor fi sfinți și martiri.
Soarta așteaptă în minile Domnului, dintr-un trup celor lipsite de trup
Toate acestea, le-am văzut într-o rază de soare.
Soarta așteaptă în minile Domnului, nu în minile dregătorilor
Care fac, unii binele, alții răul, alcătuiind planuri, străduindu-se să ghicească
viitorul,
Fiecare cu telurile lui, care i se schimbă în mîini, după alcătuirile timpului.
Vino acum, binecuvîntat decembrie, dar cine îți se va supune, cine te va păzi?
Se va mai naște o dată Fiul Omului în ieslea învîrșirii?
Pentru noi, sărmanele, nici o faptă nu-i cu putință,
Decît să așteptăm, și să purtăm mînturie.

(Între Proșii)

ÎNȚIUL PREOT: Șapte ani, și s-a sfîrșit vara.

Șapte ani de cînd ne-a părăsit arhiepiscopul.

AL DOILEA PREOT: Ce face arhiepiscopul, și stăpînul nostru atotputernic, Papa,
Și regele cel încapătînat, și regele Franței
În necontenite intrigi, și lucrături,
În reîntîlniri, consfățuiri acceptate, sau pe care și le refuză,
Întîlniri neduse pînă la capăt, sau nesfîrșit
Prelungindu-se, ici și colo, prin Franța?

AL TREILEA PREOT: Nu văd nimic statornic în ce știu să așeze stăpîninile
vremelnice.

Decît grosolănie, fătărnicie, și înelăciuni mereu repetate.
Regele cirmuiește, sau baronii conduc;
Cel puternic, cu-o mină de fier, cel slab după pofta lui schimbătoare.
Toți ascultă doar de-o singură lege: să dobindească puterea, să și-o păstreze,
Și cel hotărît se folosește de poftele, de lăcomiile celorlalți.
Iar slăbănogul-i sfîșiat chiar de ai săi.

ÎNȚIUL PREOT: Și nu se vor sfîrși toate acestea
Pînă cînd cei săraci, în fața porților,
Își vor fi uitat ocrotitorul, părințele lor în fața Domnului, vor fi
Uitat că au avut un ocrotitor?

(Între Heraldul)

HERALDUL: Slujitorii ai Domnului, și paznici ai templului,
Sunt aici să vă dau de știre fără ocolisuri:
Arhiepiscopul este în Anglia la porțile cetății.
Am fost trimis înaintea, de grabă,
Să vă înștiințez și pe cît cu putință,
Să faceți pregătiri, ca să-l întîmpinați.

ÎNȚIUL PREOT: Cum, s-a sfîrșit pribegia, lordul arhiepiscop
S-a împăcat cu regele? Și ce-mpăcare poate fi
Între doi oameni mindri? Ce pace poate dăinui
Între ciocan și nicovală? Spune-ne,
S-a terminat cu vrajbele mai vechi, și zidurile superbe
care li desparteau, sau năruit? E pace sau război? Și se reîntoarce
În liniște deplină, sau doar increzător
În brațul Romei, în stăpînirea spirituală,
În pavyza îndreptăririi sale, în dragostea poporului,
Disprețuind ura și pizma baronilor?

HERALDUL: Aveți dreptate să nu fiți increzători din cale-afară.
Sosește cu mindrie și durere, rostindu-și drepturile,
Și sigur, dincolo de-oricare îndoaială, de iubirea celor din popor,
Care-l întîmpină cu revărsări de mare bucurie,
De-o parte și de alta-a drumului, asternîndu-și strielele sub pașii lui,
Și presărîndu-i în cale frunzele și florile tîrzi.
Pe străzile cetății nu mai poți s-aronci un ac,
Iar calul său, cred eu, de-aici va rămîne fără coadă,
Căci fiecare fir va deveni relicvă sacră.
E într-un gînd cu Papa și cu suveranul Franței,
Care-ar fi vrut să-l țină în regatul său.
Cît despre regele, stăpînul nostru — aici e altă vorbă.

ÎNȚIUL PREOT: Dar iarăși te întreb, e pace sau război?

HERALDUL: Pace, dar nu s-arcul împăcării.
O cîrpăceală, dacă mă-ntrebați pe mine.
Și dacă vreți să știți ce cred eu, lordul arhiepiscop
Nu este omul care să hrănească-acum iluzii,
Sau să-și împuțineze, cît de cît, pretențiile.
Și dacă mă-ntrebați, eu cred că pacea aceasta
Nu e nici un sfîrșit, și nici un început.
Și costă lumea știe că atunci cînd arhiepiscopul
S-a despărțit de rege, i-a spus regelui,
Scăpine-ă spus- ploc din fata ta ca de la unu!
Pe care nu-l voi mai vedea în viața aceasta.
Știu asta, vă încredințez, din gurile unor suspuși;
Părerile sînt împărțite, ce-o fi vrut să spună,
Dar nimeni nu mai crede că-i vreo prevestire-a bine.
(Exit)

ÎNȚIUL PREOT: Mi-e teamă pentru-arhiepiscop, mi-e teamă pentru Biserici,
Știu bine că trufia hrîntă de-o îndestulare neașteptată
E tot mai asipată de tot ce-i stă împotrivă.
L-am văzut lord Cancelar, și lingșit de rege,
Temut sau chiar iubit de toți curtenii, fiecare-n felul lui, fără măsură,
Disprețuit și disprețuitor, întodeauna singuratec,
Și niciodată unul dintre ei, mereu nesigur;
Mindria sa hrîndu-se din propriile-i virtuți,
Mindrie care-și trage viață din neapărințe,
Mindrie care-și trage hrană din mîinimie,
Urînd puterea obăduită de șireturile seculare,
Și căutînd supunerea numai în fața Domnului.

Și dacă regele-ar fi fost mai mare, sau mai slab,
Poate și lucrurile-ar fi stat altfel cu Thomas.
AL DOILEA PREOT: Și totuși stăpînul nostru s-a înapoiat. Scăpînul nostru a revenit
printre al săi.

Am așteptat destul, de la un decembrie la altcînd decembrie.
Arhiepiscopul va sta în fruncea noastră, risipindu-ne desăvîșea și îndoilele.
Ne va spune ce trebuie să facem, ne va da porunci, nu va-nvăța.
Scăpînul nostru s-a împicat cu Papa, și de asemenea cu rîga Franței.
De acum avem un sprijin sigur, simțim pămîntul sub picioare
În fața veșnic schimbătoarelor marea ale vrajbelor dintre baroni și lorzi.
Steinca Domnului ne sprijină pașii. Să-l întîmpinăm pe arhiepiscop cu mulțumiri
din inimă.

Scăpînul nostru, arhiepiscopul, se întoarce. Și cînd revine arhiepiscopul
Orice îndoială ni se risipește. Deci să ne bucurăm,
Îmi spun bucuria, și-l întîmpinăm cu fața luminioasă.
Sînt supusul păstorului meu. Să-l urmărim bun venit arhiepiscopului nostru.

AL TREILEA PREOT: Spre bine, sau spre rău — să se-nvîrtească roata.

Roata a stat nemîncată în acești șapte ani, și nu a fost bine.
Spre bine sau spre rău, să se-rotătească acum roata.

Căci cine poate ști țelurile binelui și răului?

Pînă cînd se vor potoli gîlcevișorii,

Și poarta dinșpre stradă se va fereca,

Și fiecele-armonicii vor vorbi în șoaptă.

CORUL: Cetatea noastră nu-i dăinuiecare, popasul nostru nu ne dă răgaz.

E un vînt rău, sînt rele vremurile, nesigur e cîștigul și neîndoielnică-i primejdia.

O, dirzie, țirzie, țirzie, dirzie-l vremea, țirzie, prea țirzie și anul putrezește;

E vîntul rău și marea e amară, și cenușiu e cerul, de cenușe, de cenușe.

O, Thomas întoarce-ți pașii, păstorule întoarce-te spre Franța.

Întoarce-ți pașii. Repede. De grabă. Lasă-ne să ne stingem în liniște.

Sosești în mijlocul urșilor, sosești cu bucurie, dar sosești aducînd moartea

la Canterbury;

Năpasta asupra căai, năpasta asupra ea, năpasta asupra lumii.

Nu vrem să se mai îndepline ceva.

Șapte ani am trăit în liniște,

Am izbucit să nu fim luați în seamă,

Trăind, și numai pe jumătate trăind.

Au fost asuprii și desfrînări,

A fost sărăcia și lipsa de cumpătare.

Au fost nedreptăți mai mici.

Și noi am continuat să trăim,

Trăind și numai pe jumătate trăind.

Uneori rămîneam fără hrană.

Uneori țarmul-l îmbelegăci.

Cîte un an este un an de ploale,

Altul e un an de secetă,

În cîte un an culegem multe mere,

Încr-un alt an nu se coc prunele.

Și cu toate acestea trăim mai departe,

Trăind și numai pe jumătate trăind.

Am pînă sărbătorile, ne-am rugat la liturghie,

Am fermentat berea și vinul,

Am strîns lemne pentru iarnă,

Am tălășuit în fața focului,

Sau la colțurile de stradă.

Am vorbit nu întotdeauna în șoapcă,

Trăind și numai pe jumătate trăind.

Am văzut oameni născîndu-se, murind, împreunîndu-se,

Am trăit certuri de tot felul,

Am fost apăsați de biruri,

Am cunoscut rîsul și vorbele rele,

Unele dintre fecioarele noastre s-au făcut nevăzute

Fără să dea socoteală, sau fără să poată da socoteală.

Cu toți ne-am trăit spaimete,

Zbătîndu-ne fiecare în umbrele noastre, în spaimetele noastre tainulice.

Acum însă o mare spaimă a coborît asupra-ne, o spaimă nu a unuia ci a multora.

O spaimă ca nașterea și ca moartea, cînd înclinăm nașterea și moartea

Într-un gol deoparte de orîșie. Ne

este frică cu o frică pe care nu o putem ști, căreia nu-i putem face față, pe care

nimeni n-o înțelege,

Și inimile ni se frîng, mintea noastră-și leapădă pielea cum ceapa își leapădă

foile, ne pierdem de noi înșine, ne pierdem

În cea de pe urmă spaimă pe care nimeni n-o înțelege. O, Thomas, Păstorule,

O, Thomas, stăpîne, părăsește-ne, lasă-ne liniștii noastre, în viețile noastre

umile și păcătoase, lasă-ne, nu ne cere

Să stăm nemîncată cînd casa noastră se năruie, să primim năpasta pogorîndu-se

asupra păstorului nostru, năpasta asupra lumii.

Păstorule, neclintit, și care-ți cunoști soarta, fără de spaimă în mijlocul umbrelor,

știi tu ce ne ceri nouă, știi tu ce înseamnă

Pentru oamenii de rînd să fie atrași în alcătuirile soartelor, pentru oamenii de

rînd care-și trăiesc viețile lor de rînd,

Ce înseamnă pentru mintea oamenilor de rînd să privească cum li se năruie

casa, cum se prăbușește stăpînul lor, cum se năruie lumea?

O, Thomas, Păstorule, lasă-ne, pleacă din posomoritul Dover, întinde-ți pinzele

către Franța. Thomas, Păstorul nostru, păstorul nostru chiar și în Franța.

Thomas, Păstorule, întinde-ți pinzele albe între cerul de cenușă și

marea amară, lasă-ne, pleacă spre Franța.

AL DOILEA PREOT: Frumos vă șade să vorbiți astfel în clipa asta!

Femei fără de minte, cîrtoare.

Nu știți că bunul nostru lord arhiepiscop

Sosește poaze dintr-o clipă într-altă!

Mulțimea-l întîmpină cu strigăte de lumină,

har vol orîcății ca broaștele-n copaci;

Dar broaștele măcar le poți găti și da la masă.

Oricare v-ar fi spaimete, de orice v-ați teme,

Vă cer măcar să vă mal lămuinați la față

Și să-l primiți cu dragoste pe bunul nostru preot.

(Între Thomas)

THOMAS: Pace vouă. Lăsați-le să vorbească după spaimetele lor.

Spun adevăruri mai mari decît știu ele și mai presus de înțelegerea voastră.

Căci ele știu și nu știu ce înseamnă să făptuiești și să înduri.

Știu și nu știu că făpta-i suferință

Și suferința-l făptuire. Și nici cel care făptuiește nu îndură,
 Și nici cel care îndură nu făptuiește. Însă amindoi sunt cuprinși
 Într-o înfăptuire veșnică, într-o răbdare fără de sfârșit
 Căreia toți trebuie să i se supună pentru ca să poată fi voiați
 Pe care toți trebuie s-o îndure ca s-o poată dori.
 Pentru ca alctuirea să dăinuie, căci alctuirea aceasta-l făpta
 Și suferința, pentru ca roata să se poată roti, și totuși
 Despururi să rămână nemisătoare.

AL DOILEA PREOT: O stăpine, iartă-mă. Nu te-am auzit venind,
 Furt de sporovălaia acestor femei fără minte.
 Iartă-ne stăpine, căci ți s-ar fi cunoscut o mai bună primire
 Dacă-m fi fost din vreme pregătiți.
 Însă tu știi, stăpine, că șapte ani de așteptare,
 Șapte ani de rugăciune, șapte ani de goliciune lăuntrică.
 Ne-au pregătit mai bine inimile pentru sosirea ta.
 Decit ar fi putut fi-impodobit orașul în șapte zile.
 Dar am să dau poruncă să se aprindă focul în lăcările tale
 Să stingă gerul acestel ierni britone.
 Căci ești deprim acum cu-o vreme îmblinzită.
 Iși vei găsi lăcările. Intocmai cum le-al părăsit.

THOMAS: Și am să caut să le las în ordine, așa cum le găseșc.
 Vă sunt mult recunoscător pentru osîrda voastră.
 Dar astea-s lucruri mici. Pușină-l pacea aici, în Canterbury
 Cît timp avem dușmani fără de pace-n jur.
 Episcopi răzvrățiți la York, Londra și Salisbury.
 Abea așteptau să ne oprească orice cuvînt.
 Și-au presărat spionii dealungul coastelor, și mi-au trimis întru întîmpinare
 Soli plini de-o ură adîncă împotriva mea.
 Dar, mulțumită Domnului, aflînd de planurile lor
 Eu mi-am trimis mesaje în altă zi.
 Și am trecut cu bine marea, iar la Sandwich
 I-am înfîlțat pe Broc, Warrene și pe comitele din Kent,
 Chiar cei ce se juraseră să-mi albe capul.
 Și numai John, Decan de Salisbury,
 Mai temător de bunul renume-al regelui, ridicîndu-și glasul
 Și condamnînd trădarea, le-a oprit brații. Astfel, o vreme,
 Mai suntem teferi.

ÎNȚIUL PREOT: Dar te mai urmăresc acum?

THOMAS: Pușină vreme încă uliul infometat
 Se mai rotește-n ceruri, în cercul tot mai joase.
 Pîndind deslegarea, și clipa potrivită.
 Sfîrșitul va fi simplu, fără ocoluri, dat de mîna Domnului.
 Și pînă atunci ce-l adevăr în fața noastră cea dintîi
 Va fi așezarea umbrelor, înțelegări cu o umbră.
 Mai grea e vremea pînă atunci decit împlinirea.
 Și toate pregătesc această împlinire. Să lămăm aminte.
 (Între Primul Isplitor)

ÎNȚIUL ISPLITOR: Stăpine, vezi, eu nu sînt omul vanelor ceremonii:
 Și iată-mă, sfîda cea veche o las întru uitare,
 Nădăduind că în ceasul acesta de cumpănă amară
 Nu mă veți osîndi pentru plecata mea și mare

Nimicnicle, în amintirea vremurilor de altă dată.
 Doar înălțimea Voastră nu-și va lăsa deoparte
 Un prieten vechi năpăstuit? Bătrînul Tom,
 Și altă dată veselul Tom Beckett din Londra,
 Nu vel ulita, înălțimea Ta, seara alicund pe firul apei
 Cînd regele, și Voi, și eu eram prieteni deopotrivă?
 S-ar cuveni ca timpul nicicînd să nu poată sfîșia o prietenie.
 Cum, înălțimea Ta, acum cînd îți recîștigi
 Favoarea regelui, să spunem că trecut căldura verii,
 Sau că acele vremuri bune nu mai dăinuie?
 Și năuririle-n palăci, strunele în săli,
 Rîsul și florile de măr plutind pe apă,
 Cîntările-n amurg și șoaptele-n lăcări,
 Și focul care mușcă holtul iernii,
 Și mistule înțucîndu-se cu vin și vorbe înșelepte!
 Acum, cînd Voi și regele sunteți prieteni,
 Se pot reîntoarce clericii și laicii spre desfătare,
 Și voia bună să se ascundă pricinii nu mai are.

THOMAS: Vorbești de anotimpuri din trecut. Îmi amintesc de ele
 Căci nici nu merită uitarea.

ISPLITORUL: Dar și de noul anotimp.
 E primăvară-n tolu morc al iernii. Zăpada-n crengi
 Blindă va pluti asemeni florii dalbe, Gheața-n șanțuri
 Cum va răsfrînge soarele. Sufletul iubirii
 Va scopa mugurii-n livezi. Și bucuria cîmpănește acum tristețea.
 THOMAS: Despre viitor nu știm prea mare lucru
 Decit că de la o spiță pînă la alta
 Aceleași lucruri se întîmplă iar și iar.
 Și oamenii învață prea puțin din viața altora.
 Însă în viața unui om nicicînd
 Nu mai revine același ceas. Tăiat
 E firul, totuși au căzut. Și doar
 Nebunul, prins în nebunia lui, mai poate crede
 Că poate întoarce înapoi roata pe care se rotește.

ISPLITORUL: Stăpine, un semn din cap face cît și un semn din ochi.
 Și omu-adeșea ajunge să iubească ceea ce disprețuiește.
 Și pentru vremea bună de-altădată, care acum se-ntoarce
 Sunt omul vostru.

THOMAS: Dar nu-n suita mea,
 Gîndește-te la ce-ai făcut. Și-ar fi mai bine
 Să te gîndești la ispișire. Mergi cu stăpînul tău.

ISPLITORUL: Dar nu în pasul aces.
 Dacă tu mergi acît de repede, alții sînt mai grăbiți.
 Înălțimea Voastră-i prea mîndră!
 Și cîinele ce latră cel mai tare nu e bun de pază.
 Pe vremuri regele, stăpînul nostru, nu se purta astfel.
 Nici tu nu erai parcă atît de aspru cu cei picătoși
 Cînd ți-erai prieteni. Fil cuminte omule!
 Omul cu scaun la cap ajunge să se bucură de toate.
 Ascultă sfatul unui prieten. Lasă totu-n voie,
 Altmînter! alții se vor înfrupta din bunul tău.

THOMAS: Vii ca douăzeci de ani prea târziu.

ISPITITORUL: Te las atunci în plata Domnului. Și știu
Că te dau pradă unor plăceri din vicli mai înalte rupte,

Și pentru care vei plăti preturi mai scumpe.

Adio, înălțimes Ta, nu-ș omul vanelor ceremonii

Și plec cum sa venit, sfada dînd-o uitării,

Nădăjduind că-n ceasul acesta de cumpănă amară

Nu mă vei osîndi pentru plecata mea, și mare

Nimicnicio. Și de-ți vei aminti de mine în rugile-ți cerești,

Și eu te-oi invoca-n plăcerile-mi de jos, lămuști.

THOMAS: Să lăsăm astea. Toamnă primăvăratecă.

Un gînd pierzîndu-se cu bună voie-n vînt.

Ce e cu neputință-I încă o ispită.

Ce e cu neputință, ce nu mai trebuie rîvnit,

Glasuri vorbind din somn, trezînd o lume moartă,

Astfel ca mintea să nu se oprească toată în ceasul de acum.

(Între al Doilea Ispititor)

AL DOILEA ISPITITOR: Înălțimea Voastră poate m-a uitat. Să-i amintesc.

Ne-am înclinat la Clarendon, la Northampton.

Și-apoi la Montmirail, în Maine. Acum, că le-am trezit în minte,

Să punem chipurile acestea, nu frumoase, ale amintirii

În cumpănă cu altele, mai timpurii

Și mai greu cîntărind: pe vremea cînd erai lord Cancelar.

Vezi, steaua mal tîrzie cîc de sus se-naltă? Maestrul chibzuîntel

În trebile de stat, de tot recunoscut, ar trebui să ne îndrume iarăși.

THOMAS: Ce vrei să spui?

ISPITITORUL: Ticlul de lord Cancelar, la care ai renunțat

Cînd v-au uns lord arhiepiscop — ceea ce a fost o greșeală

Din partea voastră — mai poate fi redobîndit. Gîndiți-vă stăpîne,

Puterea cîtigată urcî-n slăvi de glorie,

Și cîc îți ține viața, îți este-n stăpînire fără gres,

Apoi, mormîntul în podoabe sacre, monument de marmură,

Și stăpînirea peste oameni nu-i un fum de nebunie.

THOMAS: Și pentru omul Domnului ce bucurie-i asta?

ISPITITORUL: Tristețea-i

Doar pentru cel ce-și dăruiesc iubirea numai Domnului.

Tu mergi-nainte, lasă-n lături două siruri de umbre;

De bucuria bucuriilor, de puterea îndulcită în blîndețe,

De iertarea slăbiciunii, sortit să rămîi mereu departe;

Și-orice visare spre-alteceva mai bun s-o pierzi în slava Domnului.

Și orare cel care-a simțit în mîini substanța întrupată

Să rătească apoi, cu-ochii deschiși, printre-umbrele înșelătoare?

Cîci stăpînirea-i în clipa de acum. Sfințenia e după aceea.

THOMAS: Și cînd e-atunci?

ISPITITORUL: E Cancelarul. Regele și Cancelarul.

Regele poruncește. Lordul Cancelar ocîrmuiește larg.

Un adevăr ca ăsta nu se învață în școli.

Să-i cumîntezi pe cel bogat, să-l ocrotești pe cel sărac

În fața scaunului Domnului, ce poate face cineva mai mult?

Să smulgă armele din mîinile tilharilor, să întărească legile,

Să cîrmuiască spre mal binele-unei cauze mai drepte,



Și împărțind dreptatea să pună în dreaptă cumpănă orice.
E-aceasta îndreptățirea pe pământ, și poate-n cer.
THOMAS: Și ce însemnă asta?
ISPITITORUL: Puterea adevărată
Se cumpără plăind instructivă supuneră.
Puterea ca înaltele spiritalului e pierdite pămintescă.
Puterea e prezentul, pentru cel care consimte să renunțe.
THOMAS: Și-a cui a fost?
ISPITITORUL: A celui care a pierit.
THOMAS: Și cine o va stăpini?
ISPITITORUL: Cel care va veni.
THOMAS: Și când va fi aceasta?
ISPITITORUL: În luna cea din urmă-a anului înaintea celui dintâi.
THOMAS: La ce să renunțăm în schimbul ei?
ISPITITORUL: La născuța spre puterea clericală.
THOMAS: Și de ce-am lăpăda-o?
ISPITITORUL: Pentru putere și mărime.
THOMAS: O, nu!
ISPITITORUL: Ba da! Altminteri superbia-ți va fi frîntă,
Întemnițată-n Canterbury, ca o stăpînire fără țară,
Ca slujitor de bună voie al unui Papă fără de putere,
Asemeni cerbului bătrîn hălăuit de cliți.
THOMAS: O, nu!
ISPITITORUL: Ba da! Oamenii sunt osîndiți s-aalegă. Și regilor,
Purtînd războaiele alte țări le trebuie prietenii de nădejde acasă.
Și-aranjamentele unuia singur sunt spre profitul tuturor;
Întodeauna domnitatea trebuie să se-nveșmînteze în podoboie.
THOMAS: Ulți de episcopi
Pe care l-am excomunicat.
ISPITITORUL: Ura infometată
Nu se va război împotriva foloaselor bine înțelese.
THOMAS: Îi ulți pe baroni. El n-au să ulte
Că li s-au îngustat moreu puterile.
ISPITITORUL: Însă baronilor împotriva
E interesul regelui, cauza lordului Cancelar, cauza săracilor.
THOMAS: Nu! eu, al cărui pumn strînge acum cheile
Cerului și pămîntului, în Anglia cel mai înalt
Care să lege și să dezlege, primind puterea de la Papă,
Să mă cobor să năzuiesc spre o putere mai mărunță?
Eu sunt îndrituit să-mpart blestemul damării,
Să-l osîndesc pe regi, nu să slujesc la rînd cu slujitorii lor,
Acesta-i slujba mea. Nu! Pleacă.
ISPITITORUL: Te las atunci să-ți duel pînă la capăt soarta.
Păcatul tău se înalță către soare, mai sus ca șoimii regilor.
THOMAS: Puterea vremelnică — să faci o lume bună,
Să păstrezi rînduiala, așa cum știe lumea rînduiala.
Cel care-și pune credința în orînduilele lumesti
Năstrăuște de orînduilele Domnului,
Cu neștiință plină de neîncredere, în loc să-oprească neorînduiala,
Îi lasă timp să se-obrîntească, seamănă-o boală a morții,
Coboară ceea ce ridică în slăvi. Puterea regelui —

Eu eram regele, brațul său, mintea sa limpidă.
Dar ceea ce odinioară a fost mărime
Acum n-ar fi dect o coborîre spre-ntunerie.
(Între cel de al treilea Ispititor)
AL TREILEA ISPITOR: Vă sunt un oaspete nășteptat.
THOMAS: Te așteptam.
ISPITITORUL: Dar nu în chipul meu de acum și nu cu rostu-acesta.
THOMAS: Pentru orice ai fi venit, n-ai să mă vezi nepregătit.
ISPITITORUL: Așadar, stăpine,
Eu nu mă joc cu nimicuri, nu-s omul treburilor de stat.
Să stau să casc gura sau să pes intrigi pe la curte
Nu-s astea meșteșugurile mele. Nu sunt curcean.
Eu mă pricep la cai, la cliți, la femei;
Știu cum să-mi văd cum se cuvine de moși,
Sunt doar un lord de țară care-și cunoaște bine lungul nasului.
Nol lorzi stăpînind pămînturile ne cunoaștem țara
Și nol știm cel mai bine de ca are nevole țara asta.
E țara noastră. Nol ne iubim țara.
Nol suntem țipa țării.
Nol, nu ploșnițele intrigante
Din jurul regelui. Mă lartă că-ți vorbesc pe șleau;
Sunt un englez care-și dă fără ocol gîndul pe față.
THOMAS: Spune-ți tot gîndul mai departe.
ISPITITORUL: Ce vreu să spun e limpede.
Anume, trălnicia unei prietenii n-adîră
Deloc de nol, el doar de-mprejurări.
Împrejurarea însă nu-l nici ea de capul ei.
O prietenie nondevărată poate deveni adevărată
Însă o prietenie adevărată, odăci ce-al stricat-o, n-o mai cîrpeștești.
Și mai degrabă dușmănia se preschimbă-n apropiere.
O vrămășie care niciodată n-a știut de prietenie
Își poate mai curînd găsi împăcarea.
THOMAS: Spul că esti om de la țară,
Dar îți învălii înțelesurile în tot atîta ceață
Cît e în vorbăria curtenescă.
ISPITITORUL: Ulte-ți adevărul gol-golul!
Nu mai al nici o speranță de-mpăcare.
Cu Henric regele. Nu al acum în față
Dect supunerea cară, îndepărtat de toți, într-o singurătate mare,
Și asta-i o greșală.
THOMAS: O Henric, Henric, tu, stăpînul meu!
ISPITITORUL: Alți prieteni
Ți-al mai putea găsi așa cum stau acum lucrurile.
Regele în Anglia nu este atotputernic;
Regele este în Franța, războindu-se în Anjou;
În jurul lui pîndesc copiii lui infomețați.
Nol suntem pentru Anglia. Nol suntem în Anglia.
Tu și cu mine, stăpine, nol suntem normanzi.
Anglia e țara făcută pentru suveranitatea
Normandă. Să-l lăsam pe angevin
Să-și irosească forțele lupînd în țara angevină.

El nu ne înțelege pe noi, baronii angli.
 Noi sîntem poporul.
THOMAS: Și unde duce aceasta?
ISPITITORUL: La o fericită îmbinare
 A unor interese înțelepte.
THOMAS: Dar ce ai tu —
 Dacă vorbești în numele baronilor —
ISPITITORUL: În numele unui grup puternic
 Care și-a încors privilegiile spre tine —
 Ce am de dărgat de la tine, mă întrebi.
 Dar pentru noi-i de mare preț un sprijin al bisericii,
 Și binecuvîntarea Papei e-o pavăză sigură
 În lupta pentru libertate. Tu, stăpîne,
 Mergînd cu noi, ne vei aduce brațul tău
 Deopotrivă pentru Anglia și pentru Roma.
 Vei pune capăt stăpînirii regelui asupra episcopilor,
 Și stăpînirii regelui asupra curților baronilor.
THOMAS: Pe care eu m-am străduit să le înalț.
ISPITITORUL: Pe care tu le-ai înălțat.
 Dar ce a fost odată-i bun uitat.
 Acuma așteptăm să se ridice o altă constelație.
THOMAS: Și dacă arhiepiscopul nu se mai poate-ncrede în rege,
 Cum poate avea credință în cei ce-s împotriva regelui?
ISPITITORUL: Regii nu suferă altă putere decît cea a lor.
 Biserica unită cu poporul e puternică împotriva lor.
THOMAS: Dar dacă arhiepiscopul nu poate avea încredere în rege.
 N-are temeiuri să se încreadă-n nimeni decît doar în Dumnezeu.
 N-ai cu nimic mai bine să fi dat pradă
 Mai multor poftes înfometate decît unei singure deodată.
 Și va veni un timp cînd va fi limpede și asta.
 Odată-ori am dat porunci din Scaunul de Cănelar
 Și cei asemeni tie m-așteptau cu umilînță la ușile iatacului.
 Și nu numai la curte, ci și la Vinătoare
 Sau la turnurile, pe mulți făcutu-i-am să se înconvoale.
 Și eu, care zburam ca uliul printre porumbi,
 Să urlu acum ca lupii printre lupi?
 Urmează-ți calea de trădări, cum ai mai încercat.
 De mine nu s-o spune niciodată că mi-am abjurat
 Regele.
ISPITITORUL: Atunci, stăpîne, nu mai aștept la ușa ta.
 Nădăjduiesc doar că, pînă se va înprîmăvora,
 Regele va ști să-ți mulțumească așa cum se cuvine.
THOMAS: Să făpuiesc ceva, și să-mi frîng fața, am mai fost ispitit
 Să fac astfel. Jocul puterii mi s-a risipit.
 Samson la Gaza n-a făcut altfel.
 Însă de-ar fi să frîng ceva, pe mine doar să mă frîng.
 (Între al patrulea ispititor)
AL PATRULEA ISPITITOR: E bine, Thomas, nu ți-au înfrînt voința.
 Și dacă-ți stau alături, nu-ți va lipsi un prieten.
THOMAS: Tu cine ești? Îmi așteptam
 Trei oaspeți doar, nu patru,

ISPITITORUL: Fără uimire ai să găzduiești unul mai mult.
 Dacăș fi fost așteptat veneam mai devreme mult,
 Sosec întordeauna înaintea așteptării.
THOMAS: Și cine ești?
ISPITITORUL: Pentru că nu mă știu nu trebuie să mă numesc.
 Și pentru că mă știu, de asta și sosesc.
 Mă știu deși nu m-am privit vreodată în față.
 N-a fost timpul și locul să ne înclînim în această viață.
THOMAS: Spune ce ai venit să spui.
ISPITITORUL: Și lucrul acesta va fi spus în sfîrșit.
 S-au așezat în ghearele capcanelor bălci mari de trecut.
 Ușurătatea-i stăbîlciune. Cîc despre rege,
 Ura sa înrăită nu-și mai cunoaște lege
 Și nici hotarele. Știi bine, regele nu se mai încrede
 A doua oară în cel care o dată l-a fost prieten.
 Și folosința ți-o împrumută, și cu grijă-ți folosește
 Puterea doar cîc i-o mai poți întinde.
 Și dacă le-ai servit în felurile lui, nu-ți mai rămîne
 Decît s-aștepti să se încheie cursa, să te frîngă.
 Iară baronii, pizma celor mai mîrșniși
 E încă mai năvalnică decît minia regelui
 Regele-și vede de treburile statului, baronii doar de cîștigul lor,
 Cu vrăjmășie asediind puterile-altora din ei.
 Și nobilii pot fi folosiți unul spre al-pierde pe celălalt;
 Dar regele are alți dușmani mai de soi.
THOMAS: Și care-i statul tău?
ISPITITORUL: Să mergi pe drumul tău pînă la capăt.
 Căci orice alfe drumuri-ți sunt acum închise.
 Afară doar de cel pe care singur l-ai ales.
 Căci ce-ar mai însemna plăcerea, puterile regestii,
 Sau stăpînirea unuia asupra altuia, ei însuși stăpînit de altul,
 De-un rege cu uneltirile furșen-colturi,
 Față de acotstăpîntorul braț al puterii spirituale?
 Oamenii sînt bîntuiți de păcat de cînd, înțila dată,
 Adam păcătuit-a. Și tie acum ți se arată
 Cheile împărăției Cerului și-a iadului.
 Puterea de-a lega și de-a deslega. Și leagă-i, Thomas, strins,
 Pe rege, pe episcopi sub călcîiul tău.
 Rege, împărat, episcop, nobil, rege:
 Încă-mă doar o stăpînire maream destră-mîndu-se
 Peste-o armată-n risipire. Și războiul,
 Molime de tot felul, răzvrătiri,
 Și conjurații mereu altfel, pactele nesocotite;
 Stăpîn acum, și sclav umil un ceas mai tirziu,
 Aceasta-i legea cîrmuirilor lumesci.
 Bătrînul rege știa bine asta, cînd, fără copil,
 Fără imperiu, mai mușca doar aerul cu dinții sfîrșimați.
 Tu ai în mină cirna, Thomas, împletește
 Tu singur firul vieții veșnice și-al morții.
 Tu al puterea aceasta, stăpînește-o.
THOMAS: Puterea suverană în încreaga țară?

ISPITITORUL: O singură ființă-l mai stăpîină.

THOMAS: Asta eu nu înțeleg.

ISPITITORUL: Nu-l locul meu să-ți spun de ce stau lucrurile astfel.

Eu am venit să-ți spun doar ceea ce tu singur știi.

THOMAS: Și cîd vreme va mai fi astfel?

ISPITITORUL: Ce tu nu știi, să nu mă-ntrebi pe mine.

Dar, Thomas, mai gîndește-te la slava după moarte.

Cînd regele-a murit, fi urmează un alt rege,

Și un alt rege înseamnă o altă înstăpînire.

Și regele-i uitat cînd un alt rege îi urmează.

Dar sfinții și martirii din mormînt veghează.

Gîndește-te bine, Thomas, la vrăjmașii înfrinți,

Strive-n poclînță, înfricoșate în raza blîndă

A gloriei, gîndește-te la pelerinii venind să se-nchine

În fața raclei cu podoabele divine,

Șir după șir, din tată-n fiu, plecîndu-și

Genunchii-n rugăciune, și plîngîndu-și

Vinile amare. Gîndește-te la minunile pe care

Le faci din mila Domnului, și la dușmanii tăi în cazne amare.

THOMAS: La toate astea m-am gîndit

ISPITITORUL: Și despre asta-ai vrea să-ți vorbești.

Mal mult dect voiața regelui te poate îndupleca

Doar gîndul tău, căci te-ai gîndit și tu în rugăciune,

Sau alteori cînd șovăiai, în vreo întunecime,

Sau încă, între somn și trezie, devreme mult, în faptul zilei,

Cînd păsările încep să țipe — gîndul tău adăugînd aliei

Că nu-l nimic să dănuie, că roata se rotește,

Și culbu-i jefuit, și pasărea se jeluiește,

Și roata apără, ca aurul ei să se risipească,

Și glavuarele ei să ajungă să împodobescă

Dresurile vreunor femei, și bogățiile din sanctuar

Să se reverse în poalele-unor tirfe, cu un luciuc acum mortuar.

Cînd s-au sfințit minunile, și credincioșii tăi te părăsesc,

Și nu mai vor dect să te dea uitării cel ce te iubesc,

Și, mai crîncen încă, mai tirziu nici nu te-or mai urî deajuns

Că să se lepede de tine — să te scuipă înadins,

Ci doar vor cîntări ce ți-a lipsit

Ca să găsească faptul ce va trebui pecetluit

În cărți, astfel ca mai tirziu să spună că n-a fost nici o taină

În cel care prin fapta lui și-a cîștigat prin vremuri faimă.

THOMAS: Și atunci ce-a mai rămas? Care-ai fi acel lucru simplu

Prin care să-ți cîștigă cununa care să înfrunte timpul?

ISPITITORUL: Este ceva, Thomas, încredere, și te-ai gîndit la asta.

Căci ce se poate pune-n cumpănă cu slava sfinților

Care rămîn de-apururea în fața Domnului?

Ce glorie izmească, a vreunul suveran sau împărat,

Și ce mindrie pămîntească — să nu se-arat sărăcie

În fața bogăției nesecate a înălțărilor cerești

Tu cauă-ți calea martirului, coboară pe pămînt

Cit mai adînc, ca să ajungi în slava cerului.

De acolo să privești, în hăurile de sub tine,

Pe cei care te-au hălcut, sortiți la chinuri fără capăt

În chinuri searbde, și fără de puțința vreunei răscumpărări.

THOMAS:

Cine ești tu, ca să mă isipești cu ceea ce eu însumi

Îmi mai doresc în taină? Au mai fost, vremelnici,

Să mă atragă cu puterea și plăcerile, pe-un preț

Pe care să-l plătesc știînd. Tu însă ce îmi dai? Cemi ceri?

ISPITITORUL: Îți dau ceea ce tu-ți dorești. Îți cer

Ceea ce ai să-mi dai. E oare mult

Pentru privilegiu spre mîreția veșniciei?

THOMAS: Cellați m-au ispitit cu bunurile lumii, fără nici un preț

Însă pe care le-aș fi simțit de-aș fi înțins mina. Tu

Îmi vorbești cu vise doar, dar care sînt ale damării,

ISPITITORUL:

Dar le-ai visat adesea.

THOMAS: Și să nu fie o cale, în boala aceasta a sufletului meu,

Care să nu mă ducă spre damnare prin mindrie?

Știu mult prea bine că aceste ispitiri

Sunt doar deșertăciune acum și chinuri după aceea.

Oare trufia încărată de păcate să nu poată fi stîrpită

Decit prin alte fapte, și mai cu păcat? Și eu

Să nu pot făptui nimic, să nu pot suferi fără să

Mă pierd?

ISPITITORUL: Tu știi, și nu știi, ce înseamnă să înfăptuiești, să păcimești,

Să și tu știi că făptuirea este suferință,

Și suferința înfăptuire. Nici cel care înfăptuiește nu îndură,

Și cel care suferă nu înfăptuiește. Amîndoi sînt încreștați

Într-o înfăptuire veșnică, o veșnică răbdare

La care toți consimt, ca să poată fi în puterea de-a voi,

Și pe care o îndură toți ca să o poată dori cu voință.

Pentru ca și alcătuirea să nu dănuie, roata să se rotească și în același timp,

De-apururi să rămînă nerotoitoare.

CORUL: Nu e odihnă-n casă. Nu e liniște pe stradă.

Aud cum se amestecă pașii neliniștiți. Aerul e greu și înecăcios.

Cerul e greu și fără străvezime. Pămîntul sub piciorul meu e o corvoadă.

Ce e mirosul-acesta bolnav, fumul acesta? Luminiscenta grea, verzuie din norul

agătat în pomul mort? Pămîntul se cănește acum să nască deslegarea

ladului. Ce-i roua aceasta lipicioasă pe mîna mea?

CEI PATRU ISPITITORI: Viața omului-o înșelăciune, o neîmplinire;

Căci nici un lucru nu mai e adevărat.

E neadevăr, e mare înșelător;

E roata bilcului, e fiara prizonieră-n cire,

Răspăși care se dau cînd se mai string copiii laolaltă,

Sau premiul pentru-o compunere la școală,

Sau pergamentul pentru învîțătură, decorația pentru soldat.

Și orice lucru-tot mai puțin adevărat, și omul trece

De la o neadevăr la alt neadevăr.

Și oamenii sunt încăpășinați, orbi, și porțiți

Spre propria lor nimicire.

Trecînd de la înșelăciune la înșelăciune,

Dintr-o mîrire într-alta, pînă la iluzia din urmă,

O, nu!

Orbiți în amețala propriilor lor măriri,
Vrămași ai colorați, dușmani lor înșelari.

CEI TREI PREOȚI: Thomas, stăpîne, nu te-avînta împotriva apelor deslănțuite,
Și nu-ți întinde pinzele în vîntul nestăpînit; pe furtună
Nu o mai bine așteptăm să se așeze apele, și noaptea
Să acceptăm lumina zilei, cînd călătorul își găsește calea mai ușor,
Iară navigatorul se conduce după soare?

Cerul, Preoții și Ispititorii — alternativ

CORUL: E bufința pînd, sau oameni care-și schimbă semnale în pădure!
PREOȚII: Am tras oblonul la fereastră — am zăvorât și porțile?
ISPITITORII: E poate plovia la fereastră, sau vîntul scutură la ușă?
CORUL: Mai sunt aprinse corbele în sală, luminările în taciuri?
PREOȚII: Sunt strălucile la rondul lor pe ziduri?
ISPITITORII: Să cînele de pază lîngă poartă?
CORUL: Moartea are mili de brațe, și colcăie pe mili de drumuri.
PREOȚII: Poate veni în vîzul tuturor, sau ca un fur, nevăzut, pe neașteptate.
ISPITITORII: Să se strecoare ca o goșpă în urcioș, sau ca o lovitură în creștet.
CORUL: Căci poși să umbli eu opațului-aprins în noapte dar să te îneci în șant
PREOȚII: Sau să te urci pe-o scară în plină zi și să te prăbușești pe-o treaptă ruptă.
ISPITITORII: Sau poți să te-azezi la masă îmbelșugată și să simți mereu frigul în-
fometării în pînecce.

CORUL: Nu am fost fericiți, stăpîne, nu am fost prea fericiți.
Noi suntem doar niște femei fără mințe, dar știm ce trebuie să așteptăm și ce nu.
Cunoaștem asuprirea și cănele,
Șeim de-asupriri și de desfrînări,
De sărăcii, de molimi,
Și i-am văzut pe cei bătrîni fără de foc în timpul iernii,
Și pe copii lipsiți de sinul mamei vază,
Și am văzut cum ni s-au luat din mîini bucatele,
Și cum păcăteam așug să ne apese și mai greu,
I-am văzut pe cei tîneri hîlțuți de sabie,
Și fetele batpocrite tremurînd lîngă apele involvurate.
Și toată vremea ne-am trăit viața mai departe,
Trăind și numai pe jumătate trăind,
Căutînd să mai alegem ceva din sfîrșimături.
Stringîndu-ne vreascuri la căderea nopții,
Să ne clădim un adpost cît de sărăcos,
S-avem unde dormi, unde minca, unde bea și unde să mai rîdem.
Pînă acum Dumnezeu ne-a mai dat cîte o îndreptățire, cîte o speranță. Însă
acum ne-a cuprins o altfel de spăimă, pe care nimeni nu poate ocoli,
de care nimeni nu poate scăpa, revîrsîndu-se sub picioarele noastre,
străbătîndu-ne cerul;

Năvîlind pe sub porți, rostogolindu-se prin hornuri, cuprinzîndu-ne auzul
și gura, și ochii,
Dumnezeu ne părăsește, Domnul ne părăsește, o suferință, o durere mai
crîncenă decît nașterea sau decît moartea.
Duceagă și înecioasă prin aerul de întineric
Se prăvale acum peste noi miazma înăbușitoare a deznădejdii.
Și formele își capătă trup prin aerul de întineric;
Sforăiturile leopardului, pașii apăsați ai ursului greoi,
Pasul ușor al maimuțel mereu moțînd, hiena pînd, așteptînd

Să izbucnească în hohote, în hohote, în hohote. Scăpinii iadelui-s aici.
Te învîlue în zborul lor, se-astern la picioarele tale, forfotesc din anpi prin
aerul de întineric.

O, Thomas, Păstorule, scapă-ne, mintulește-ne, salvează-te pe tine ca și noi
să fim mințuți.

Sau lasă-te pierzării și vom fi pierduți și noi.

THOMAS: E limpede acum drumul meu, înteleșul acum mi-e limpede

Ispita nu va mai veni în chipurile acestora hide.

Ispita de pe urmă a celui dinclii trădări —

Să faci o faptă bună pentru cele mai rele îndreptări.

Vigoarea firii dăinuie-n păcatul ce pe lăară,

Și în felu-acesta începe viața noastră.

Și-acum treizeci de ani, cercetăm cu bună vîre

Cărrile ce duc spre laudă, spre folos lumesec, și plăcere,

Plăcerea simțurilor, a învățături, a gîndirii,

Muzica, iubirea înșeleplunii, dorința de a ști.

Și păsărica în tufa de liliac,

Izbinda în turnurii, isteșime-n jocul de șah,

Jocul iubirii în grădina, cîntecul însoțit de-alămurii,

Erau deopotrivă demne de dorință.

Și-amblyia se înalță cînd puterea cîmpuriei-1 Istovită,

Și cînd nu ne mai sunt chiar toate cu puțință.

Și poftele vin pe furis, din urmă, neștiute.

Păcatul se sporește chiar din fapta bună. Cînd

Am instăpînit puterea regelui în Anglia, și i-am purtat

Războiul lui în Franța, i-am învins pe nobili

În propriul lor joc. Și eu atunci

Pe cel ce mă găseam demn de dispreț îl priveam eu însumi

Cu tot disprețul — pe nobilii acestia cu gîndul murdar ca unghiele lor.

Pe cînd ședeam la masă alături de rege,

N-a fost dorința mea s-așug slujitorul Domnului.

Căci slujitorul Domnului poate ajunge mai ușor

În spalmă și pîcat decît cel care doar pe rege îl slujește.

Căci cel care slujește o cauză înaltă, pot face să-l slujească

Înșăși această cauză, fără să facă rău, și cel ce-ajung să se-nsotească

Cu oamenii de stat înăpăduiesc o treabă în folosul statului

Nu prin ceea ce înăpăduiesc, ci prin ceea ce sunt. Și bine știu

Că ce a mai rămas să înăpăduiesc din viața mea, pentru mulți

Va fi cel mult un lucru fără noimă. Să ascuți

Cum un nebul se dă pleierii singur

Cu patima semeșă a unui exaltat. Știu singur

Că totdeauna mersul vremii aracă

Urmarea cea mai cludată din vreo cauză îndepărtată.

Nu mai că pentru-orice rău, pentru orice sacrilégiu;

Pentru orice nedreptate, pentru asupriri, pentru ascușul sabiei,

Și pentru neșare, pentru înșelăciune, tu și tu

Și tu — toți veți fi pedepsiți. Și pedepsit vei fi și tu.

Și nu voi mai făptui nici îndura pînă la tălul sabiei.

Acum bunul meu înger pe care Domnul l-a sortit

Să-mi fie păzitor plutește peste virful ascușit

Al sabiei.

INTERLUDIU

Arhiepiscopul, rostește o predică în catedrală în dimineața zilei de Crăciun 1170.

a Mărire întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace între oameni bună voie: Evanghelia de la Luca, cetire al dăilea capitol, versetul patrușprezece. În numele Tatălui, și al Fiului, și al Sfîntului Duh, Amin.

Scumpii mei fi întru Domnul, predica mea de astăzi dimineața va fi foarte scurtă. Vreau numai să vă îndeam să cîntăriți și să frămîntați în mintea voastră înselesul adînc și taina adîncă a liturghiilor noastre de Crăciun. Căci ori de cîte ori se rostește vorbele sfînte slujbe a liturghiei, readucem în ființă Paștile și Moartea Domnului; și astăzi, în această zi a Crăciunului facem aceasta într-una slava Nașterii Sale, și astfel în aceeași clipă ne bucurăm întru pogorîrea Sa pentru mîntuirea neamului omeneșc, și ridicăm întru Domnul Trupul și Single lui ca jertfă, purificare, și răscumpărare pentru păcatele întregii lumi. În noaptea aceasta, care tocmai s-a încheiat, o mulțime de cete cerești s-au ivit în fața păștorilor din Bethleem, spunînd: « Mărire întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace între oameni bună voie»; și aceasta-i clipa din întregul an cînd ne-amîntim oț de Nașterea Domnului cît și de Pămîntrea și de Moartea Sa pe Cruce. Iubișii mei, după felurile lămești înseamnă nu ne purtăm într-un fel nefiresc. Căci cine, după felul de a fi al lumii, se bucură și se întristează, deodată pentru una și aceeași cauză? Căci sau bucuria va fi cîovîrită de întristare, sau întristarea va fi alungată de bucurie; astfel că numai în aceste ale noastre taine creștinești ne vom putea veseli și jeli deodată pentru aceeași cauză. Însă gîndiți-vă pentru o clipă la înțelesul cuvîntului acestuia: pace. Nu vi se pare de neînțelea că înțeleg al vestr Pacea, cînd fîră încetare lumea a fost bîntuită de războaie, și de spălmă războaiului? Nu vi se pare că glasul înțierilor a greșit și că promisiunea aceasta o fost o îngelare și o neîmplinire?

Să ne gîndim acum, cum Domnul Dumnezeu Mîntuitorul Nostu, El însuși, ne-a vorbit despre Pace. El a spus Apostolilor Săi: « Pacea Mea o las cu voi, pacea mea v-a dăruiesc vouă ». A înțeles al Pacea așa cum o gîndim noi: regalul Angliei în pace cu vecinii săi, nobilii în pace cu regele lor, gospodăruî socotindu-și avupirea pașnică, vatra bine curățată, vinul său cel bun scos pe masă pentru uestoierii pîtenului, soția sa cîntîndu-le copiii? Oamenii acestia, Apostolii Săi, nu știau de asemenea lucruri; s-au dus să călătorească departe, să îndure suferința pe pământ și pe mare, să înlînească chinurile, închisoarea, înșelăciunea, să sufere moarte prin mucenicie. Și deci cea-a vrut El să înțeleagă prin aceasta? Dacă vă întrebați aceasta, atunci să nu uitați că tot el o spus: Nu așa cum vă răsplătește lumea vă răsplătește eu ». Și astfel, El le-a dăruit Apostolilor Lui pacea, dar nu pacea pe care o dăruiește lumea.

Mai gîndiți-vă de asemenea la un lucru asupra căruia poate că nu v-ați mai oprit pînă acum să meditați. Nu numai că noi la vremea Crăciunului prăznuim în același timp Nașterea Domnului Nostu și Moartea Sa; ci, a doua zi după aceasta, sărbătorim martiriul primului său mucenic, sfîntul Ștefan. E oare o întîmplare, credeți voi, că ziua celui dintîi martir urmează de îndată după ziua Nașterii lui Crist? Cîtuși de puțin, așa cum noi ne veselim și ne jelim deodată în Nașterea și Pămîntirea Domnului Nostu, tot astfel, într-o mai mică măsură, ne jelim și ne înveselim la moartea mucenicilor. Ne îndurăm, pentru păcatele lumii care le-a martirizat; ne bucurăm, că un alt suflet se numără printre sfînșii Cerului, într-una slava lui Dumnezeu și pentru mîntuirea neamului omeneșc.

Scumpii mei, noi nu ne gîndim la un martir doar ca la un bun creștin care a fost ucis doar pentru că a fost creștin; căci aceasta ar însemna că n-am avea altceva de făcut decît să ne jelim. Nu ne gîndim la el doar ca la un bun creștin care a fost îndat în ceața sfînșilor; căci aceasta ar însemna că n-am face altceva decît doar să ne bucurăm; și nici jeliurea și nici veselirea noastră nu sunt așa cum sunt acestea în lume. Mucenicia

unui creștin nu este o întîmplare. Sfînșii nu se crează printr-o întîmplare. Și cu atîta mai puțin este mucenicia unui creștin urmarea voinței unui om de o ajunge un sfînt, așa cum nici un om, prin voință și strădanie nu ar putea ajunge conducător asupra altor oameni. Pacea întărește voința omului de o ajunge conducător asupra altor oameni; ea făpătește cu înșelăciune, înșelăciunea și brutalitate, este fața necurățeniei asupra necurățeniei. Dar nu așa se întîmplă în Ceruri. Un martir, un sfînt, e întodeauna ales din voința Domnului pentru iubirea Sa față de oameni, pentru a-i atrage la o parte și a-i mîna, pentru a-i aduce înăpoi pe căile Lui. Martirul nu e niciodată urmarea încercărilor unui om; căci adevăratul mucenic e cel care a devenit una cu Domnului, care și-a risipit voința sa în voința Domnului, nu pierzîndu-și-o cî regîșindu-și-o, pentru că și-a găsit libertatea în supunerea față de Dumnezeu. Martirul nu mai dorește nimic pentru el însuși, nici chiar slava martiriului. Așa că tot astfel cum pe pământ Biserica se jeliurește și se veselește deodată, într-un chip pe care lumea nici nu-l poate înțelege, tot astfel, în Ceruri, sfînșii s-au ridicat cel mai sus, coborîndu-se cît au putut mai jos, privindu-se nu astfel cum noi înșine îi privim, ci în lumina Dumnezeirii din care și trag ființa.

V-am vorbit astăzi, scumpii mei fi întru Domnul, despre martirii din trecut, cerîndu-vă să vă pomeniți mai ales pe martirul nostru din Canterbury, fericitul arhiepiscop Elphege: căci se cuvine, ca în ziua Nașterii Mîntuitorului, să ne-amîntim despre Pacea pe care el ne-a adus-a și pentru că, scumpii mei fi întru Domnul, nu cred că vreodată să vă mai pot vorbi din amvon; și pentru că se prea poate ca în scurtă vreme să aveți încă un martir, și, poate nici acesta, cel din urmă. Așa vrea să știu că voi păstrați în inimile voastre vorbele acestora ale mele de acum, și că vă veți mai gîndi la ele și altă dată. În numele Tatălui, și al Fiului, și al Sfîntului Duh, Amin.

Partea II-a

Prima scenă se petrece în sala palatului arhiepiscopal; cea de a doua în Catedrală, la 29 decembrie 1170

CORUL: Cîntă păsărele în miază-zi?

E doar tipătul păsării de mare împinsă de fortună spre uscat.

Și care mai sunt semnele împriimăvărării?

Doar moartea a ceea ce e vechi, alt nimic nu cîntătește, nici o mîlădă, nici o suflare.

Prind oare zîllele să se-alungească?

Ziua, mai lungă și mai întuneată, noaptea — mai scurtă și mai înghetată.

Nemîșcat, înăbușitor e vîzduhul; însă vîntul își adună puterile înspre Soare Răsare.

Înfometată, cloara s-a oprit pe cîmp, pînditoare; și în pădure

Buhna își mai repetă tipătul gînos de moarte.

Și care mai sunt semnele acestui primăveri amare?

Vîntul care se pregătește dinspre Soare Răsare.

Și cum așa, la vremea Nașterii Domnului Nostu, la Crăciun,

Nu-i pace pe pământ și încre oameni bună învoire?

Pacea, pe lumea asta e întodeauna govălnică, dacă oamenii nu țin pacea Domnului.

Și războaiele dintre neamuri îi cereră pe oameni, dar moartea întru Domnul le dă o viață nouă,

Și lumea trebuie purificată larna, căci altminteri vom avea doar

O primăvară, stătută, o vară istovită, o toamnă fără roade.

De la Crăciun și pînă la Paști ce murcăm mai putem începe?

Plugarul iese afară în martie și își muncește aceeași țarină
Pe care a mai brăzdat-o, păsările vor mai cînta același cîntec.
Cînd pomii dau în mugur și cînd vînturile primăverii
Zbucnesc de-asupra apelor izvoarelor și cerul este-înalț și limpede.
Și glasurile cîntă la fereastră, și copiii se hîrjonesc în jocuri-n fața ușii,
Ce s-ar mai spune c-ar fi trebuit să facem, ce nedreptăți
Va îneca în revîrsarea sa cîntul păsărilor, va mai acoperi frunzișul, ce rele
Va mai îngropa pămîntul revăzîm? Noi așteptăm, și timpul e scurt
Dar așteptarea-i lungă.

Întră Cei Patru Cavaleri

ÎNȚIUL CAVALER: Slujitorii ai regelui.

ÎNȚIUL PREOT: Și nouă cunoscuți.

Sunteți bine veniți. Sosiți de departe?

ÎNȚIUL CAVALER: Astăzi nu de departe. Dar treburi fără de zăbavă

Ne-aduc din Franța. Nu ne-am cruțat cali,

Ne-am îmbarcat ieri, am acostat așeară,

Avem o treabă cu arhiepiscopul.

AL DOILEA CAVALER: E-o treabă ce nu suferă-aminare.

AL TREILEA CAVALER: Din partea regelui.

AL PATRULEA CAVALER: Din porunca regelui.

ÎNȚIUL CAVALER: Oamenii noștri așteaptă afară.

ÎNȚIUL PREOT: Șiciți cît de bucuros de oaspeți e stăpînul nostru.

Ne pregăteam să ne-asezăm la masă.

Bunul nostru păstor s-ar supăra foarte

De nu v-am ospăta cum se cuvine,

Și asta înaintea treburilor ce vă aduc. Luați masa acum cu noi.

Și-i vom avea în grijă și pe oamenii de-afară.

Încît să ne-ospătim. Vă place porcul fript?

ÎNȚIUL CAVALER: Încît să ne vedem de treabă. Încîi vom frige noi

Porcul, și ne vom înfrupta din el apoi.

AL DOILEA CAVALER: Trebuie să-l vedem pe arhiepiscop.

AL TREILEA CAVALER: Du-ce și-l spune arhiepiscopului

Că nu ne trebuie găzduirea lui.

Și de mîncare ne-om găsi noi singuri.

ÎNȚIUL PREOT (cître un slujitor): Mergi și-l anunță pe lordul arhiepiscop

AL PATRULEA CAVALER: Cîc ne mai lasă să îl așteptăm?

(Întră Thomas)

THOMAS (Cître Preoți): Oricît de-ntemeiată ne-ar fi așteptarea,

Cînd a sosit, clipea așteptată ne-ar putea găsi

Nepregătiți. Și iată, a sosit acum, cînd suntem prinși

De alte treburi, altminteri însemnate.

Pe masa mea de lucru veși găsi

Hîrțile în ordine, și pergamentele semnate.

(Cître Cavaleri):

Sunteți bine veniți, oricare v-ar fi rostul.

Veniți, ați spus, din partea regelui?

ÎNȚIUL CAVALER: Din partea regelui, să fi încredințat.

Și trebuie să-ți vorbim doar ție singur.

THOMAS (cître Preoți): Lăsați-ne deci singuri.

Daci, ce doriți?

ÎNȚIUL CAVALER: Și iată ce dorim.

CEI PATRU CAVALERI: Ești arhiepiscop risrăvit împotriva regelui, ridicîndu-te
împotriva regelui; neusup fața de rege și de legea pămîntului

Ești arhiepiscopul uns de rege, cel pe care-l lăsat în locul lui să ducă mai departe
legea și cuvîntul lui.

Ești servitorul său, unealta și valetul său,

Și ai purtat cînstirea mîinii sale pe umărul acesta al tău,

Și ți-ai primit din mîna lui cînstirea; din partea lui pecetea și înelul și puterea.

Fecior de negustor, născut în vreo cocioabă umedă de prin străzile întortochnate
Și care te-ai vîrît sub pielea regelui, și te-ai umflat sugîndu-i singele, crescînd

ca broasca din mîndria lui.

Iscîndu-te din mîndria haznelor blestamate

Alie Londrei, ca păduchele ce se strecoară sub cămașă,

Ești cel care-ai înșelat, și a minșit; și-ai înșecat jurămîntul și l-ai trădat pe suve-
ranul lui.

THOMAS: Nu este adevărat.

Și pînă m-am primic înelul pucerii, și întocdeauna după aceea

Am fost supusul credincios al regelui. De aceea,

Oricînd, în afara îndatoririlor bisericesti, îl stau la poruncă,

Lui, regelui, ca un supus cu o credință adîncă.

ÎNȚIUL CAVALER: Îndatoririle bisericesti! Să te scape ele —

Și nici nu cred că mai e cu puțință. Alte rele —

Ambiția și poftetele, vrei să spui — mîndria —

Și încă pizma, bolile sufletului, și trufia

AL DOILEA CAVALER: Neobrăzarea și ambițiile mereu mestecate.

Mai bine ne-ai lăsa să ne rugăm Domnului să te ierte de păcate.

AL TREILEA CAVALER: Da, ne-om ruga pentru tine!

AL PATRULEA CAVALER: Ne vom ruga pentru tine!

CEI PATRU CAVALERI: Ne vom ruga lui Dumnezeu să se îndure acum de tine!

THOMAS: Dar, nobilii mei domni, creaba ce v-a adus aici

Atît de grabnic, să nu fie

Decît un șir de-oăcuri și o blasfemie?

ÎNȚIUL CAVALER: Ne-am dat glas

Indignării doar, — ca niște credincioși supuși.

THOMAS: Credincioși cui?

ÎNȚIUL CAVALER: Regelui!

AL DOILEA CAVALER: Regelui!

AL TREILEA CAVALER: Regelui!

AL PATRULEA CAVALER: Domnul să-l aibe în pază!

THOMAS: Atunci, purtați-vă cu grijă mîntia acestei mari credințe,

Să nu ajungă să se sfîșie, sau la alte umîlțuri.

Aveți ceva de spus?

ÎNȚIUL CAVALER: Da. Din partea regelui.

Să începem de acum?

AL DOILEA CAVALER: Și fără toate aceste

Oculuri, pînă ce bătrîna vulpe n-apucă să ne muște.

THOMAS: Și orice veste

Mi-ai aduce din porunca regelui — dacă într-adevăr așa-i —

Spuneți-o în fața tuturor. Dacă mă învîrșuiți de ceva,

În fața tuturor eu voi răspunde învinului rilor.

ÎNȚIUL CAVALER: Nu! aici și acum!

Se pregădesc să-l ataca, dar Preoții și Slujitorii se întorc și i se așază în fața.

THOMAS: Aici și acum !

ÎNȚIUL CAVALER: Să-ți mai vorbesc de vechile-ți vinovății nu are rost.

Prea binecunoscut. Dar după ce a fost
Cearta de atunci cu Franța, împăcată și tu ți-ai primit
Vechile privilegii înapoi, tu cum ți-ai dovedit
Recunoștința? Ai fugit din țară, nu surghinuit
Sau priginit, ci doar în speranța
Ca-i să mai poți stîrni discordie în Franța.
L-ai defăimat pe rege pe lângă ceilalți
Rege, al Franței, și pe lângă Papă, și un înalt
Foc de învrăjbire al aprins cu vreascuri de mincună.
AL DOILEA CAVALER: Și totuși, regele, din mare mila sa,
Și hărțuit de cei tie aproape, ți-a dăruit lertarea.
A consimțit să încheie pacea, să uite vechia vrajbă, și a vrut
Să te așeze iar în jilțul tău bisericesc, cum l-ai cerut.

AL TREILEA CAVALER: Vinovăția ta-n ulytare a lăss-o înropată
Și ți-a dat înapoi cinstea și bunurile de-aiatădă.
Tot ce-ai cerut cu zărvă, el ți-a consimțit.
Și pentru toate acestea cum l-ai mulțumit?

AL PATRULEA CAVALER: Punîndu-i sub afurisenie pe cei ce l-au încoronat
pe prinț,
Tăgăduind că ar fi fost legiuită încoronarea;
Legind prin lanțurile anamei,
Și folosind tot ce ți-a stat în puteri să-i dai în lăcuri
Pe slujitorii de credință-al regelui, pe cei care îi îngrijesc
De treburile lui în lipsă, de creburile țării.

ÎNȚIUL CAVALER: Acestea-s faptele.

Spune-ne acum dacă vei consimți,
Să dai socoteală-n fața regelui. De asta ne-a trimis aci.

THOMAS: N-a fost dorința mea niciodată
Să-i iau coroana printrului moștenitor, și nici să văd că-i scăpătată
Cinstirea și puterea. De ce-ar dori
Să mă despart de ai mei, să mă așeze la o parte,
De ce m-ar osindi, într-o înșingurare moartă,
La Canterbury? Eu îl doresc coroana întreită și nu spartă.
Cic despre acei episcopi, nu e o mină mea
Cea care-i osindește, și nu eu o pot ridica,
Să îngenuche în fața Papei. El l-a osindit.

ÎNȚIUL CAVALER: Prin tine au fost el revocat.

AL DOILEA CAVALER: De tine să fie iertată.

AL TREILEA CAVALER: Ridică-le osînda.

AL PATRULEA CAVALER: Ridică-le osînda.

THOMAS: Nu pot spune nu

Cînd spunei că prin mine-au fost loviți. Însă nu
Eu sint cel care să deslege ce-a legat Sîntul Părinte.
Spre el să se îndrepte, cel asupra căror-a căzut
Ura față de mine, față de Biserică.

ÎNȚIUL CAVALER: Oricum ar fi, iată porunca regelui

Tu și cu slujitorii tăi să părăsiți pămînturile lui.

THOMAS: Dacă aceasta e porunca regelui, am să îndrănesc

Să spun : timp de șapte ani au stat ai mei

Lipsiți de mine; șapte ani de umilință și de suferințe.

Și șapte ani, un cerșetor din mîini străine,
Am rătăcit în alte țări; șapte ani nu e puțină
Vreme. Și n-am să mai primesc vrodată înapoi acești ani.
Și niciodată de acum înainte nu se va mai revărsa
Marea în fluxul el să-l despartă pe păstor de curma sa.

ÎNȚIUL CAVALER: Dreptatea regelui, și măreția suverană

Le-al împrôscat cu o nevrednicie grosolană.

Ești un nebul neobrătat — nimeni nu te oprește.

Să-ți scăpînești în pace servitorul, pe cel ce te slujește.

THOMAS: Nu eu sunt cel care-l aduc oară regelui,
Și nu e nimeni mai presus de treapta mea sau de a regelui.

Și nu eu, Becket, dintr-o naștere umilită,

Nu împotriva mea vă scărduți acum și ți cei ce vă înimă.

Nu-i Becket cel care pronunță osînda în cuvinte,

Ci e biserica, și judecata Romei sfînte,

Mergeți la Roma, deci, — nu așteptați aici,

Să se coboare Roma pîn-la voi prin fiul ei nevrednic. Nici

Cînd nu veți avea izbîndă în vicleșugul vostru nesfîrșit și trist.

Căci Roma doar îl poate izbăvi pe cel ce-nclăță legile lui Crist.

ÎNȚIUL CAVALER: Popă, vorbind astfel îți pui viața sub grea amenințare.

AL DOILEA CAVALER: Popă, vorba ta atrage o sabie pedepsitoare.

AL TREILEA CAVALER: Popă, vorba ta e trădătoare și-i trădare.

AL PATRULEA CAVALER: Popă, ești trădător dovedit de faptele-ți murdare.

THOMAS: Mă dau în mîna judecării drepte a Bisericii.

Dar de mă veți ucidă, mă voi ridica din mormînt,

Să mă las cîncîre de înșuși Domnul sfînt.

CAVALERII: Monahi ! călugări ! slujitori ! dați zor, țineți-l,

Pe omu-acesta de acum înainte în lanțuri. În numele regelui, închideți-l

Sau veți da socoteală cu viața voastră, cînd ne vom întoarce.

Venim să-ndeplinim dreptatea regelui. Ne-ntoarcem

(les)

THOMAS: Să-l hăituiți pe cel ce fuge, luați-i urma celui ce se-acundă;

Veniți cu săbiile trase, să puneți stîlpînirea lanțului.

Pe mine aici mă veți găsi pregătit în lupta Domnului.

Oricînd veți socoti că-l vremea să vă-ntoarceți, fie,

Mă veți găsi pregătit pentru mucenicie.

CORUL: O, le-am simțit mirosul lor, celor aducători de moarte, mi-s simpurile

troze

De prevestiri abea simțite: am auzit

Scheunături în timpul nopții, cucuși și bufnîțe, și am văzut la amiază

Aripi solzoase desfăcîndu-se, uriașe și scallmbe. Pe limbă am gustat

Savoarea cîrnii putrede din lingură. Și m-am simțit vîcnîind

De icnetul pămîntului la căderea nopții, chinuit, fără armare. Am auzit

Risete în neliniștea fiarelor care scot țipete nefirești: șacaliul, asinul, gășea;

scormonicurile înfricoșate ale șoarecelului și șobolului; risetele păsărilor

lunetece. Am văzut

Giturii cenuși zvîrcolindu-se în înclăstare, cozile șobolanilor fremătînd în

lumina groasă a zorilor. Am mincat

Făpturi moi, încă vieșuind, cu gustul sărat și lute al vieșuitoarelor din adîncurile

mării; am simțit gustul

Homarilor vii, al crabului al stridelor, al moluștelor; și ele mai vieșuiesc și freacă în măruntaiele mele, și măruntaiele mele se destramă în lumina zonilor. Am simțit mirosul

Morții în trandafir, al morții în trandafirul de mare, în mazărice, în zambile, în primule și în ochiul bolii. Am văzut

Trompa și cornele, colții și copitele, în locuri unde nu se cuveneau să fie; Mi-am alungit trupul pe fundul mării și am respirat cu sufletul anemonei de mare, am înghițit cu spasmul buretelui. M-am lungit pe pământ și am

ocărit viermele. În văzduh

Am fremătat la trecerea vulturului, m-am aruncat în adâncuri, și m-am tuptat laolaltă cu pitulicea. Am simțit sub degete

Antenele gînganii, solzul napricii, pielea cremurătoare, uscată, nesimțitoare a elefantului, spinarea lunecoasă a peștelui. Am adîmecat

Mîncarea stătută în străchini, mirosul înepănat al latrinei, miresma mirodanielor, mirosul dulceag al săpunului în cărarea pădurii, un miros dulce, drăcesc în cărarea pădurii și pămîntul oftă. Am văzut

Inele de lumină lunecînd, încolăcindu-se, arătînd

Înspre spaima malmuțel. Și n-am știut, n-am știut

Ce avea să se întîmple? Aici, în bucătărie, pe coridoare, în grăduri, în soproane, în stăule, în vîlmășagul tirgului.

În vinele noastre, în măruntaiele noastre și în peștele noastre

Ca și în unelcirile celor ce au puterea în mină,

Ca și în consfăturile împărățiilor.

Ceea ce țese în suvecla destinului

Ce se țese în vorbele talnice ale prinților,

Se întrefeso și în vinele noastre, în mința noastră,

Se împlecește ca o alcătuire a viemiorilor vii

În măruntaiele femeilor din Căncerbury.

Le-am simțit mirosul, lor, celor care aduc moartea; acum este prea tirziu

Pentru vreo faptă, prea devreme pentru cîntă.

Nimic nu e cu putință decît ameteala cu care cazi în rușine

A celor ce consimt la cea mai de pe urmă umilă.

Am consimțit, Stăpîne, Păstorule, am consimțit.

Sunt sfîșiată, fără vlagă, siluită,

Împerecheată cu trupul de sulet la firii,

Scrucată de puterile animalice ale duhului,

Minată de pofta de a mă sfîșia pe mine însămi.

Le cea mai din urmă, desvîrșită, fără urmare moarte a duhului,

De spasmul cel de pe urmă al pustietății și al rușinii,

O, Stăpîne, Păstorule, Thomas Păstorule, iartă-ne, iartă-ne, roagă-te pentru noi, ca și noi să ne putem ruga pentru tine din adîncul rușinii noastre.

THOMAS: Pace vouă, împăciți-vă cu gîndurile și vedeniile voastre.

Acestora toate trebuiau să vină spre voi, și voi să consimțiți.

E partea voastră din povara vesnică,

Slava fără sfîrșit. Aceasta este doar o clipă.

Dar veți ști că o altă

Vă va scrăpunge cu o bucurie neașteptată, durerosă

Cînd țesătura alcătuită de Domnul se va împlini.

Le veți uita, toate acestea, treburile prin casele voastre,

Vă veți mai duce aminte de ele, mormînd lingă foc.

Cînd bătrînețea și ultiarea vor mai îndulci aducerile amînte

Doar ca de un vis care a fost deseori povestit

Și adesea povestit în alte feluri. Vi se vor părea fără adevăr.

Căci oamenii nu pot îndura prea mult adevăr.

PREOTII (vîrînd toți deodată): Stăpîne, nu trebuie să zăbovești aici. La minăstire.

Vino în biserică. Nui vreme de pierdut. Se reîntorc. Înarmați. Vino în altar, în altar. Au și ajuns. Reîntorc-te în sanctuar. Năvălesc înăuntru.

Putem zăvoi porțile minăstirii. Nu poți rămîne aici. Silitești-vă. Faceți-l să vină, trîiți-l cu voi.

THOMAS: De-a lungul întregii mele vieți s-au apropiat pașii aceștia. Toată viața mea.

Am așteptat. Moartea va veni numai cînd voi fi vrednic.

Și dacă sunt vrednic, nu mai e nici o primejdie.

Nu mai îmi trebuie decît să-mi împlinesc voința.

PREOTII: Stăpîne se apropie. Vor năvăli aici fără zăbăvă.

Te vor uide. Vino în altar.

THOMAS: Pace vouă! Liniștiți-vă amîntiți-vă unde sînteți și ce se întîmple aici;

Ei nu vor o altă viață decît pe a mea.

Și eu nu sunt în primejdie, sunt doar aproape de moarte.

PREOTII: Grăbește-te, Stăpîne. Nu mai zăbovi în povești. Nu-l drept.

Ce se va întîmple cu noi, Doamne, dacă te vor uide, ce se va întîmple cu noi?

THOMAS: Asta este o altă întrebare

Care se va potoli ca să primesc un răspuns în alcătuirile timpului.

Nu-mi este mie scris să fug din cetate în cetate;

Să întîmpin moartea cu bucurie doar,

Este singurul chip în care pot păzi

Legea Domnului, și sfintele canoane.

PREOTII: Stăpîne, la vecernie! Nu trebuie să lipsești de la vecernie.

Nu se cuvine să fi lipsă de la sfînta slujbă. La vecernie.

Vino în catedrală!

THOMAS: Duceți-vă voi la vecernie. Și pomeniți-mă în rugăciunea voastră.

Pe păstor îl vor găsi aici; curma va fi crucea.

Am simțit florul binecuvîntării, un semn al cerului, o șoaptă

Și nu mă voi mai refuza. Acuma toate

Se îndreaptă spre desvîrșire. În bucurie.

PREOTII: Luați-l! Siliteți-l! Trîiți-l!

THOMAS: Luați-vă minile de pe mine!

PREOTII: La vecernie! Luați-l pe sus! Grăbiți-vă!

Il trag cu forța în timp ce vorbește Corul, scena se schimbă în interiorul Catedralei.

CORUL (în timp ce un cor în depărtare cîntă un Te Deum în latină):

Nesimțitoare-l mina și uscată pleoapa,

Tăcută-i spaima, dar o mai adîncă spaimă

Decît atunci cînd ne sfîșie pîntecele.

Tăcută este spaima, dar e o mai adîncă spaimă

Decît atunci cînd ne strîvește degetul în clește,

Decît atunci cînd ne sfîrșă oasele peștei.

Mai grea decît e pasul în întunecatul coridor,

Și mai apăsătoare decît umbra-ntr-o canatură,

Și mai înfricoșată decît iureșul dușmanului în casă.

Dar duhurile iadului se risipesc, cele cu trup omenesc se închiresc și se des-

În pulbera pe care-o duce vîntul, uitată, niciodată amintită; ce mai adastă
sîi.

E fața servită și lividă a Morții, tăcuta slujitoare a Domnului.

Și dincolo de chipul ei — este Judecata

Și mai încolo de această Judecată este Hăul, mai înspăimîntător cu multe decît
zonteale făpcuri din Iad iscate;

O golicune, o lipsă, marea îndepărtare de la Dumnezeu;

Și spaima drumurilor fără osteneală, către țara numai a pustiei,

Și care nici nu e vreo țară, doar pustietate, lipsă, Golul,

Spre care cei care-au fost oameni nu-și mai pot întoarce gîndul

Spre vreo uitare, vreo înșelăciune, spre fuga în visare, spre prefăcitorii,

În care sufletul nu se mai lasă înșelat, căci nu mai sunt nici chipuri și nici sunete,

Și nici culori, și nici contururi care să mai dea uitare, sau care să alunge sufletul

Ca să-l împiedice să se privească în fața, așa cum e pe veci în silaiciu înșerechiat

nimenic cu nimenic,

Și nici ceea ce numim moarte, ci ceea ce dincolo de moarte nu mai e moarte,

Și ne e frică, ne e frică. Cine atunci se va mai ruga pentru mine,

Cine va mijloci pentru mine în clipa mea cea mai nevolnică?

Mîntuitorule, pe pomul vieții Tu ai murit,

Să nu fie în zadar ce-al pămînt,

Doamne, ajută-mă în spaima mea cea de pe urmă.

Pulbere sunt, spre pulbere mă-nchin,

Naintea celui de pe urmă chin.

M-ajută, Doamne, iată — moartea m-a ajuns din urmă.

În catedrală. Thomas și Preoții.

PREOȚII: Zăvorîși porțile, zăvorîși poarta.

Poarta e-nchisă.

Suntem teferi, suntem la adăpost.

Vrăjmașul se deslănțuie afară. Se va osteni

Zadarnic. Nu pot pătrunde aici.

Nu îndrăznesc să mai pătrund,

Nu pot intra. Nu mai au putere.

Suntem la adăpost. Suntem la adăpost.

THOMAS: Trageți zăvoarele ! deschideți larg porțile !

Nu vreau ca lăcașul-acesta al rugăciunii, biserica lui Crist,

Casa sfințită, să se preschimbe în fortăreață.

Biserica să-i apere pe-al săi în felul său, și nu

Cu așezări din birne și din pietre. Lemnul și piatra se destramă.

Nu dăinuie. Însă biserica va dăinuie

Biserica să fie pururea deschisă, chiar vrăjmașilor. Deschideți porțile !

PREOȚUL: Stăpîne ! aceștia nu sunt oameni, nu vin în chip omenesc, ci

Ca fiarele înnebunite de o poftă. Nu sunt oameni, care

Să mai păzească cele sfinte, să ingenunchie în fața Tărilor lui Crist,

Sunt fiare. Ți-ai zăvorî pe drept

Poarta în fața leului, a tigriului, a lupului sau a mistrețului.

Și atunci de ce n-o faci

În fața fiarelor împlino de-un duh blestemat, în fața unor oameni

Care ei s'înguri se blestemă să fie fiare. Stăpîne ! O, Stăpîne !

THOMAS: Deschideți porțile !

Mă credeți trufaș, fără de speranță, sau nebun.

Voi cîntăriți pe rodul faptelor — cum fac oamenii de rînd —

Ca să puteți spune apoi că o faptă a fost bună, sau nedreaptă.

Mereu vă întoarceți către faptă. Dar pentru fiecare viață, pentru fiecare faptă

Se poate dovedi urmare în bine și în rău.

Și tot astfel cum vremea trece și înșelăciunea multor fapte,

Tot astfel binele și răul se împletesc pînă la urmă.

Și nu în vreme se va cunoaște înșelul morții mele;

Căci în afara vremii a fost luată hotărîrea mea.

Dacă ați vrea să spuneți că-i o hotărîre

O faptă căreia-l consimte întreaga mea viață.

Îmi dau viața

Întru legea Domnului care e mai presus de legea omenească.

Și cel care nu fac la fel

Cum au să știe ce fac eu ?

Și cum ați înțelege voi ce fac eu acum ? Și totuși, multe mai mult

Ar trebui să știți decît nebunii aceștia care izbesc în poartă.

Trageți zăvoarele ! Deschideți poarta !

Noi nu suntem aici ca să izbindim prin luptă, prin viclenieșug, sau apărîndu-ne,

Nici să luptăm cu fiarele ca oamenii. Cu fiara noi ne-am războit

Și am învins-o. Ne mai trebuie să izbindim

Acuma doar prin suferință. Aceasta e victoria cea mai ușoară.

Acuma este cazul cînd izbindește crucea, acum

Deschideți poarta ! V-o poruncesc. DESCHIDEȚI POARTA !

Se trag în tăluri porțile. Intră Cavalerii, cam băuți.

PREOȚII: Pe aici, Stăpîne, Pe scări. Spre acoperi !

În criptă. De grabă. Veniți. Siliți-l.

CAVALERII (fiecare din ei, cite un vers):

Unde e Becket, care l-a trădat pe rege ?

Unde e Becket, preotul codoș ?

Coboară-te, Daniil, în groapa cu lei,

Coboară-te, Daniil, să te-nsemnăm cu fierul roș.

Scăldatu-te-al în singele Mielului dumnezeesc ?

Eci însemnat cu semnul fiarei, semn drăcesc.

Coboară-te, Daniil, în groapa cu lei,

Coboară-te, la cheful unde demonii dănuiesc.

Unde e Becket, odrasla sărintocului ?

Unde e Becket, popa cel necredincios ?

Coboară-te, Daniil, în groapa cu lei,

Coboară-te la ospățul întunecos.

THOMAS: Omul cel drept este cel care

Asemeni leului cutezător, ar trebui să fie fără teamă.

Ei sunt aici.

Nu l-am trădat pe rege, sunt un preot,

Un creștin, mintuit cu singele lui Crist,

Gata să pătîmesc în propriul meu singe.

Acesta este semnul bisericilor dintotdeauna.

E semnul singelui, Singe pentru singe.

Sîngele Său, dăruit ca să-mi răscumpere viața.
Sîngele meu, dăruit ca să plătesc moartea Lui.
Moartea mea în schimbul morții Lui.
CAVALERII: Absolve! pe toți cei pe care l-ai comunicat.
Renunță la puterile pe care și le-ai asumat.
Dă-i regelui înapoi banii pe care l-ai furat.
Revin-on ascultare pe care o ai încălcat.
THOMAS: Sunt prețuit să-mi dau viața Domnului și Scăpinului meu,
Pentru ca să-săi redobîndesc liniștea și libertatea.
Biserica. Cu mine faceți ceva? vrei, întru rușina voastră.
Însă, în numele lui Dumnezeu, care veghează asupra noastră,
Să vă atingeți de vreunul dintre-ai mei, preot sau tîrgoveț,
Vă voi opri.
CAVALERII: Trădător! trădător! trădător! trădător!
THOMAS: Tu, Reginald, de trei ori trădător ești tu:
Față de mine trădător, căci ești vasul meu lumesc,
Față de mine trădător, căci sunt păstorul tău duhovnicesc,
Față de Dumnezeu trădător, căci îl necinstești sanctuarul.
ÎNITIUL CAVALER: Nu datoroz ascultare unui reneagat,
Și ce-ți mai datoroz îți voi plăti de-ndă-t!
THOMAS: Acuma, Domnului Atotputernic, Sîntei Maria, de-a pururea Fecioară,
Sîntului Ioan Botezătorul, Sîntilor Apostoli Petru și Pavel,
Fericitului Martir Denis și tuturor sfinților, în mîna lor le încredințez cauza
mea și cea a Bisericii.
În timp ce Cavalerii îlucid, auzim:
CORUL: Limpeziți aerul! Iluminați cerul! Purificați vîntul! Dați jos piatră de
piatră și spălați-o pe fiecare în parte.
Pămîntul-pîngărit, apa e-pîngărită, vitele noastre și noi înșine, mînjiți cu sînge.
O ploaie de sînge mi-a orbul ochii. Unde e Anglia? unde e comitatul Kent?
unde e Canterbury?
O, departe, departe, departe, departe în trecut; și eu rătăcesc într-o țară a
crengilor pusuite; dacă le frîng în calea mea, ele sîngeră; rădăcesc printr-o
țară a pietrelor seci; dacă leating, fiecare din ele sîngeră.
Cum mă voi mai putea întoarce spre anotimpurile liniștite și blînde?
Noapte, adastă cu noi, oprește-te soare, ținutește-te locului, anotimpule,
să nu se mai facă ziua, să nu mai vie vreedată primăvara.
Voi mai putea privi vreedată ziua în fața cu lucrurile ei obișnuite, să le văd pe
toate mînjite de sînge, printr-o perdea de sînge mereu coborîndu-se?
N-am dorit să se întîmple ceva.
Am cunoscut năpasta fiecăruia dintre noi.
Pierderea vreunei ființe, sărăcia tuturor loială,
Trîind și numai pe jumătate trăind;
Spuma, noaptea, care se termină cu fața din flece zi,
Spaima, ziua, care se termină în somn;
Dar vorbele pe care le mai schimbăm în piață, mîna noastră apucînd mătura,
Strînsul cenușii în fiecare noapte,
Lemnele așezate pe foc dimineața,
Gesturile acestora ne arătau un hotar al suferinței.
Fiecare spaimă își are înțeleșul,
Fiecare suferință își are un fel de sfîrșit;
În viață, nici nu avem timp să suferim prea îndelung,

Însă toate acestea, acestea nu intră în viață, sunt în afară de timp.
O veșnicie a răului și a suferinței, privîndu-se peste noi.
Suntem pîngărite de o mîndrie pe care nu o mai putem spăla, împerechiate
cu o scribăvnicie mai presus decît poate firea,
Și nu numai noi, nu numai casa noastră, nu numai orașul nu sunt pîngărite.
O, lumea, lumea întreagă e acum murdăre.
Limpeziți văzduhul! Iluminați cerul! Purificați vîntul! Dați jos piatră de piatră
lupuși pielea de pe braț, smulgeți carnea de pe oase — și spălați-le.
Spălați piatră, oasele, mîntea, sufletul — și spălați-le, purificați-le!
(Cavalieri, desăvîrșindu-și omorul, înaintează în fața scenei și se adresează publicului):
ÎNITIUL CAVALER: Vă rugăm să ne ascultați cu grijă cîteva clipe. Știm că ați putea
fi înclinați să gîndiți rău despre fața noastră. Sunteți englezi, și deci credeți în
ceea ce se numește un joc cinstit; și cînd vedeți cum patru oameni se aruncă
supra unuia singur, simțimile voastre se îndreaptă spre cel astfel năpăstuit.
Eu respect asemenea simțămînt, le împădășesc. Cu toate acestea, fac apela la
simțul vostru de onoare. Sunteți englezi, astfel că nu veți condanna pe nimeni
pînă nu auziți versiunile tuturor celor implicați. Aceasta decurge din principiul
de multă vreme înscăunat la noi al judecării de către un juriu. Personal, nu am
calitatea de a vă prezenta eu însumi cauza noastră. Eu sunt un om de acțiune
și unul din cei care se pricepe să umble cu vorbe meșteșugite. Așa că n-am să
fac altceva decît să-i prezint pe ceilalți vorbitori, care, fiecare după capaci-
tatea sa, și fiecare din punctul său de vedere, va fi în măsură să vă înfățișeze
aspectele acestei probleme deosebit de complicate. Îi voi chema pe cel mai
tînd dintre noi să vorbească primul. William de Traci.
AL DOILEA CAVALER: Mi-e teamă că nu sunt deloc un vorbitor cu atîta experiență
cum ar fi dorit să vă convingă Reginald Fitz Urse. Un lucru însă aș dori să vi-l
spun, și e mai bine să-l spun de la început. Și anume: în ceea ce am făcut, și
orice ați crede voi despre asta, noi am fost cu desăvîrșire dezinteresați. (Cei alți
Cavalieri strigă: « Bine spus! Bine spus! »). Noi nu cîștigăm nimic din asta.
Avem mult mai mult de pierdut decît de cîștigat. Noi suntem patru englezi
obișnuși, care punem interesele patriei noastre mai presus de toate. Bănulesc
că nu v-am făcut o impresie prea bună cînd am intrat aici. Adevărul este că
sîm că ne luasem o sărăcnă drăcesc de graț; vorbesc acum numai în numele
măi privilegiate pe mine, dar trebuie să vă spun că am bîut foarte mult înăuntru —
și eu de obicei nu sunt un băutor — ca să-mi dau curaj pentru ce șiam că are
să urmeze. Căci dacă e să spunem lucrurilor pe nume, noi-ți este deloc la îndem-
mînă să omori un arhiepiscop, mai ales dacă ai fost crescut în bunele tradiții
creștinești. Așa că dacă v-am părut puțin cam grosolani, acum înțelegem de
ce; și, în ce mă privește, îmi pare foarte rău pentru asta. Am înțeles de la început
că aceasta era datoria noastră, și totuși a trebuit să ne străduim din răsputeri
s-ajungem aici. Și, după cum v-am spus, noi nu cîștigăm nici un penny din toată
chestia asta. Știm că se poate de bine cum au să iasă lucrurile pînă la urmă.
Regele Henry — Dumnezeu să-l alăbe în pază! — va trebui să spună, din rațiun
de stat, că el n-a dorit nicodată să se ajungă la una ca asta; și de aici are să urmeze
un scandal cît toate zilele; și în cel mai bun caz va trebui să ne petrecem restul
zilelor noastre undeva, în străinătate. Și chiar dacă unii oameni cu scaun la cap
au să înțeleagă că arhiepiscopul trebuia să fie lichidat — și în ce mă privește
aveam o mare admirație pentru el — ați văzut cu ochii voștri ce demn s-a purtat
pînă la sfîrșit — nouă ne revine partea cea mai puțin glorioasă. Nu, adevărul
este că noi suntem de acum încolo compromiși, asta nimeni n-o poate nega. Așa
că, după cum vă spuneam de la început, vă rog să ne acordați cel puțin credidul

de a fi fost cu desăvîrșire dezinteresată în toată chestiunea asta. Cam asta e tot ce aveam eu de spus.

INTIUL CAVALER: Cred că suntem cu toții de acord că William de Traci a vorbit frumos și că desprins un aspect foarte important al chestiunii. Miezul argumentului său este acesta: că noi am fost cu totul dozonteresați. Însă fapta noastră are nevoie de mai multe justificări decît acestea; și voi trebuie să-i mai ascultați și pe ceilalți vorbitori din rîndul nostru. Acum am să-l chem să vorbească pe Hugh de Morville.

AL TREILEA CAVALER: Mai înții, aș vrea să mă reîntorc la un lucru pe care foarte bine l-a spus în fața voastră conducătorul nostru, Reginald Fitz Urse: și anume, că sunteți englezi și, deci, voi sunteți todeauna cu trup și suflet de partea celui care e cîvîrșit de mai mulți. Aceste este felul englezesc de a sprijini jocul cîștit. Se întîmplă ca în cazul de față, bunul arhiepiscop, ale cărui calități eu le-am prețuit cî se poate de mult, s-a înfățișat în fața noastră că un om înfrînt, de forțe prea puternice. Dacă acesta a fost oare chiar adevărul? Nu vreau să fac acum apel la sentimentele, ci la dreptatea voastră. Sunteți oameni cu bun simț, cu capul bine așezat, pe umeri, așa cum văd; și nimeni dintre voi nu poate fi prins în capcana vreunor vorbe lacrimoase. Vă cer, așadar, să cumpăniți cu mincea împede; care au fost telurile arhiepiscopului? și care sunt telurile regelui Henry? În răspunsul pe care îl veți da acestor întrebări se află cheia problemei.

Telul regelui a fost de la început consecvent. În timpul domniei răposatului regine Matilda și al izbucnirii nefericitului uzurpator Stephen, regatul a fost mult învîrșit. Regele nostru a înțeles că lucrul cel mai de preț atunci era să reînscăuneze ordinea; să strunească puterile prea mult lăgite ale conducătorilor din vreun loc sau altul, care dintodeauna s-au arătat în faptă rîvnind spre telurile egoiste și de multe ori răsvrătice, și să împună scaunul și pecetea judecării. Era un haos fără nume: fîntau trei feluri de dreptate judiciară și trei feluri de tribunale: cel al regelui, al episcopului, și cel al nobililor; și acum va trebui să repet un lucru pe care l-am mai spus cîl ca să vorbesc înaintea mea: în timp ce răposatul arhiepiscop era Cancelar, el a sprîjnit din toată inima planurile regelui; acesta o un lucru foarte important, pe care de va fi necesar, îi voi sprîjini prin dovezi. Astfel că regele a dorit ca Becket, care se dovedise un Cancelar cu totul și cu totul demn de prețuire — și nimenia nu poate tăgădui aceasta — ar fi putut îmblina funcțiile de Cancelar și de arhiepiscop. Nimeni nu i-ar fi putut tăgădui dreptul la aceasta; nimeni mai bine decît el însuși nu ar fi fost îndreptățit să ocupe aceste două dintre cele mai înalte jilțuri. Și dacă Becket ar fi mers în prelungirea dorințelor regesti, am fi avut o țară aproape desăvîrșită: o îmbinare a puterilor duhovnicești și vremelnice, sub o ortidurea strînsă în orașul capitală. Îl cunoaștem pe Becket foarte bine, din diferite creburi de stat; și pot să vă spun că niciodată n-am mai întîlnit un om atît de bine pregătît pentru cel mai înalt rang al guvernării cîvice. Și ce s-a mai întîmplat? În clipa în care Becket, la stăruința regelui, a fost uns arhiepiscop, a renunțat la funcția de Cancelar, a devenit și mai habotnic decît preșii, a luat asupra lui, pe față și cu ascuțî întors afară, un anumit fel de viață ascetică, și, fără s-o ascundă, a părăsit orice aranjament politic pe care pînă atunci îl sprîjinea; și — a afirmat pe dată că «există o creaptă mai înaltă decît cea a regelui, și decît cea pe care el însuși, ca slujitor al regelui, se străduiește an de-a rîndul s-o întemeieze; și că — de ce dăor Dumnezeu o știe — aceste două trepte nu pot viețui laolaltă.

Acum, veși fi de-un glînd cu mine că un asemenea amestec din partea unui arhiepiscop merge împotriva dorințelor celor mai adînci ale unor oameni

ca cei din țara noastră. Pînă aici, știu că voi sunteți de partea mea; citesc această pe chipurile voastre. Doar împotriva pașilor pe care a trebuit să-i facem, pentru a pune lucrurile la punct, doar împotriva lor vă ridicăți voi acum. Dar nimeni nu regretă mai mult decît noi nevoia aceasta de a face folos de violență. Doar cînd nefericirile, sunt vremuri cînd violența rămîne doar singura cale prin care se mai poate apăra dreptatea pentru toți. Într-o altă așezare a vremii, lași condamnă pe vreun arhiepiscop prin votul parlamentului și l-ași executa în bună ordine ca trădător, și nimeni n-ar mai fi trebuit să poarte povara numelui de asasin. Și într-o și mai tîrzie așezare a vremii, chiar și asemenea măsuri poate blînde ar ajunge netrebucinoase. Însă, acum cînd am ajuns la cuvenita supunere a pretențiilor bisericii față de bună starea statului, să vă mai amintiți doar că noi am fost cel care am făcut primul pas. Noi am avut rolul uneltelor în a aduce la lumină starea de lucruri pe care acum o acceptăm. Noi am servit interesele voastre; merităm mulțumirea voastră; și dacă în toată treaba asta cineva are vreo vinovăție, atunci voi trebuie s-o împărtășiți cu noi.

INTIUL CAVALER: Prin ce-a spus el, Morville ne-a dat foarte mult de gîndit. Mi se pare chiar că el aproape că a spus ultimul cuvînt, pentru cel care au fost în stare să-l urmeze raționamentul lui atîta de subtil. Dar mai avem de ascultat un alt vorbitor, care, după cîte știu, are și el de prezentat un alt punct de vedere. Dacă mai sunt printre voi unii care nu s-au lăsat cîvîrșiți, cred că Richard Brito va fi în stare să-i aducă la părănea noastră. Richard Brito.

AL PATRULEA CAVALER: Cel care au vorbit înaintea mea, ca să nu mai spun nimic despre conducătorul nostru, Reginald Fitz Urse, au spus cam tot ceea ce trebuia să fie spus. Eu nu mai am nimic de adăugat la argumentele lor. Ce aș mai putea spune eu se poate formula ca o întrebare: *Cine l-a ucis pe arhiepiscop?* Pentru că ați fost martorii acestei scene demne de plîns, și-aș putea să resimțim o oarecare surpriză cînd mă auziți întrebîndu-vă aceasta. Însă vă rog să vă amintiți de desăvîrșirea evenimentelor. Sunt decît silic ca, foarte pe scurt, să mă revin asupra celor spuse de cel care-a vorbit înaintea mea. Pe vremea cînd defunctul arhiepiscop era Cancelar, nimeni, sub supunerea regelui, n-a făcut mai mult decît el ca să aducă țara laolaltă, să-i dăruiască unitatea, stabilitatea, ordinea, linistea și dreptatea de care avea atîta nevoie. Din clipa în care a devenit arhiepiscop, și-a răsturnat cu totul această politică; s-a arătat a fi cu totul nepăsător față de soarta țării, s-a arătat a fi, de fapt, un monstru de egoism, o amonințare la adresa societății întregi. Dragostea aceasta de sine însuși a crescut pînă într-ait incît a ajuns o nebulie dincolo de orice îndoielă. Orice mijloc ar încercat ca să-l vindecăm, să-l readucem la mîinșile lui, au dat greș. Eu am acum dovezi care nu pot fi puse sub semnul îndoielii că, înainte de a părăsi Franța, a profetizat, în prezența unor martori numeroși, că nu mai are mult de trăit și că va fi ucis în Anglia. A folosit toate mijloacele de a aduce provocare; din întreaga lui putare, așa cum s-a arătat, sau după pas, nu se poate trage altă încheiere decît că a fost hoștîrș să moară o moarte de martir. Omul acesta, pînă într-un timp, un mare slujitor al țării, ajunsesse un uneltitor. Chiar din clipa din urmă, ne-ar mai fi putut răspunde prin dovezi, dar ați văzut cum s-a ținut departe de întrebările noastre. Și atunci cînd ne-aiudese cu bună știință dincolo de hotarele îndurării unor oameni cîștîși, încă atunci ar mai fi putut scîpa; s-ar fi putut ține departe de noi deajuns timp ca să ne lase minia noastră dreptă să se limpezescă. Dar tocmai atunci nu dorea el să se întîmple; a insistat, acîta vreme cît eram încă prăzi miniei, ca porțile să se deschidă. Mai trebuie să vă spun mai mult? Cred că, avînd aceste fapte în cunoștința voastră, veși da fără șovărire judecată că e vorba de o sinucidere în cursul unei rătăcirii la mîinșii.

E singura judecă dreaptă și miloasă pe care ați putea-o da asupra unuia care a fost, la urma urmelor, un om mare.

ÎNȚIUL CAVALER: Brito, îți mulțumesc. Cred că nu mai e nimic de spus; v-aș propune să ne despărțim, și voi să mergeți liniștiți acasă. Vă rog doar să aveți grijă să nu înfrânați cu alții pe la răspintii, și să nu faceți nimic care-ar putea strîni tulburări.

(*Cavalerii ies*)

ÎNȚIUL PREOT: O, Părinte, Părinte, care-ai plecat dintre noi, pierdut pentru noi,

Cum te-am mai putea înțîlni, din ce loc îndepărtat.

Mal privești în jos către noi? Tu ești acum în Ceruri,

Și cine ne va mai povăui, cine ne va mai apăra, ne va mai cîrmui?

Și după ce drum îndelungat, prin ce altă apămă

Te vom mai regăsi? Cînd vom mai moșteni

Puterea Ta? Biserica e-aici pustie,

Însingurată, pîngărită, pradă demădărilor, și păgîniții își vor clădi peste ruinele ei, Lumea lor fără Dumnezeu. O, o vîd, o vîd.

AL TREILEA PREOT: Nu. Căci biserica e mai puternică decît fapta aceasta,

Izbindoare peste vrăjmașie. Ea se întărește

Prin prigoniri; e de neînvinș atîta timp cît oamenii mor pentru ea.

Mergeți, voi oameni slabi și trîști, suflete răcitoare, răcicioase, fără de odihnă pe pămînt și-n cer.

Mergeți pînă acolo unde amurgul singurează cea mai de pe urmă stîncă cenușă

A Angiei, sau pînă la Coloanele lui Hercule,

Și îndrăgîniți să naufragiați pe coastele posomorite

Acolo unde maurii-î prind în robie pe creștini;

Sau înspire mările de miez-noapte, mîrgînite-n gheturi,

Acolo unde răsuflarea moartă înșepenește mîna, și încetează mîntea;

Găsiți vreo rază în soarele deșertului,

Unică-vă-n alianțe cu păgîni sarazini,

Să le împăraști riturile mincinoase, căutați să smulgeți

Uitarea-n curțile lor bîntuite de poftele truștești,

Sau amorteala în izvoarele de sub curmali;

Sau stați să vă mincați din unghii undeva prin sudul Franței.

În strîmtul cerc al suferinței care se înscrie-n feasta voastră

Vești rădăci, mereu străbătînd un drum veșnic

Al gîndului, pentru a vă îndreptați fapta vouă înșivă,

Toc împletind minciuna care se destrămă-n timp ce-o țeseți,

Mereu pășind prin iadul unei înșelăciuni

În care nimeni nu va crede: aceasta-i soarta voastră pe pămînt

Și nu mai trebuie să ne mai gîndim la voi. O, tu, Stăpîne,

Slava de acum a firii tale ne este nouă ascunsă,

Roagă-te pentru noi din mila ta; acum în ochii Domnului

Ești laolaltă cu toți sfinții și martirii care au trecut năntea ta,

Și poamește-ne pe noi. Să urce mulțumirea noastră

Spre Dumnezeu, căci El ne-a dăruit încă un sfînt la Canterbury.

CORUL (în timp ce un alt Cor cîntă un Te Deum latinesc în depărtare):

Pe Tine, te laudăm, Doamne, pentru lumina Ta pe care o arăși în toate făpturile

pe pămînt,

În zăpadă, în ploaie, în vînt, în furtună; în toate făpturile Tale, în cele care le

hăituesc pe celelalte, cît și în cele care sînt hăituite.

Căci toate sînt numai pentru că Tu le vezi, numai pentru că Tu le cunoști, cu toatele ființe.

Nu mai în lumina Ta, și slava Ta e mărturisită chiar de ceea ce Te neagă pe Tine; întindecînd mărturie gloria luminii.

Cei care Te tăgăduiesc, nu Te-ar putea tăgădui dacă Tu nu ai fi; și tăgăda lor nu e nicodată dusă la capăt, căci dacă ar fi cu puțință astfel, ei nici n-ar exista.

Ei Te mărturisesc trăind; toate mărturisesc pentru Tine trăind; pasărea în văzduh, și uliul și pitulicea; animalele pe pămînt, și lupul și mielul; viermele în pămînt și viermele în măruntăie.

Astfel că omul, pe care Tu l-ai făcut ca să știe de Tine, trebuie cu bună știință să-ți aducă laude, Ție, cu gîndul, cu vorba, cu fapta.

Chiar și cu mina înțeleasă pe mîtură, cu spinarea îndoită cînd aprindem focul, cu genunchiul plecat cînd cîrșăm vatra, noi, cele care trebăluim în casele din Canterbury.

Cu spinarea îndoită sub munci, cu genunchiul, plecat în păcat, cu minile peste față în spăimă, cu fruntea plecată în suferință,

Chiar în noi, înetul iernii, cîntecul primăverii, zumzetul verii, glasurile vînturilor și păsărilor, Ție Ți-aduc laudă.

Îți mulțumim Ție pentru dărnicia Ta în sînge, pentru reînvierea Ta în sînge.

Pentru că sîngele martirilor și sfinților Tăi

Va îmbogăți pămîntul, va naște locurile sfînte.

Căci oriunde a trăit un sfînt, oriunde un martir și-a dat sîngele pentru sîngele lui Crist,

Este un pămînt sfînt, și sfințenia nu mai poate fi de-acolo alungată

Chiar dacă diavolii (armatei) vor călca peste acel loc, chiar dacă vor veni după aceea tot felul de oameni cu cărțile în mîni;

Căci acolo unde mările apusene mușcă din coasta lui Iona,

Pînă la moartea deșertului, la rugăciunea în locurile uitate lingă coloanele împăraști sfărîmate.

Din asemenea locuri izvorăște ceea ce mereu va reînnoi pămîntul

Deși i se refuză mereu. Așadar, O, Doamne, îți mulțumim Ție

Care ne-ai dat această binecuvîntare aici în Canterbury.

Iartă-ne, Doamne, ne mărturisim a fi din neamul oamenilor de rînd.

Din rîndul bărbaților și femeilor care îți zăvoresc ușa și se așază în fața focului;

Care se tem de binecuvîntarea Domnului, de singurătatea nopții lui Dumnezeu,

de renunțarea care li se cere, de lipsurile la care trebuie să consimtă;

Care se tem de nedreptatea oamenilor mai puțin decît de nedreptatea Domnului;

Care se tem de mina arătîndu-se pe fereastră, de focul zbucnind la streșină, de pumnul înțelesat în tavernă, de brîncul care ne-aruncă-n hazna,

Mai puțin decît ne temem de iubirea Domnului.

Ne mărturisim, moartea, slăbiciunea, greșeala; mărturisim

Că păcatele lumii sînt asupra capetelor noastre; că sîngele martirilor și moartea

în chinuri a sfinților

Apasă asupra capetelor noastre.

Doamne, ai milă de noi.

Iușse, ai îndurare de noi.

Doamne, îndură-te de noi.

Sfîntule Thomas, roagă-te pentru noi.

În românește de MIRCEA IVĂNESCU



T. S. ELIOT

«OMORUL ÎN CATEDRALĂ»

fragmente autocritice

Mă voi încumeta să fac aici câteva observații întemelte pe propria mea experiență, mergînd apoi la comentarea intențiilor, eșecurilor și succeselor parțiale din propriile mele piese. Fac acest lucru în credința că, într-un teritoriu virgin, orice explorator sau experimentator alcătuindu-și un fel de jurnal de investigații, poate spune adevăruri folositoare pentru cei ce calcă pe urmele lui și care sînt chemați să pătrundă, probabil, și mai departe.

Prima mea descoperire de oarecare importanță, a fost aceea că un scriitor care de ani de zile lucrează — cu oarecare succes — la modalități felurite de compunere în versuri, trebuie să se apropie de drama în versuri cu o conștiință total diferită de cea obișnuită în creațiile lui anterioare.

Atunci cînd scrii în feluritele modalități de vers, sînt de părere că lucrezi cumva în termenii propriei tale voci: ceea ce scrii se probează prin felul cum îți sună și însuși la lectură. Pentru că tu însuși ești acel care vorbește. Problema comunicării, a ceea ce receptează cititorul, nu e aici capitală. Dacă poemul și se pare satisfăcător, mai poți să spui că, în cele din urmă, cititorii vor ajunge să-l accepte. Poemul poate oricum să mai aștepte puțin; încuviințarea citorva critici binevoitori și judicioși ajunge pentru început. Rămîne ca cititorii care vor veni să facă poezului concesii mai avansate. Dar atunci cînd vine vorba de teatru, problema comunicării se înfățișează nemijlocit. Scrii în mod deliberat versuri destinate altor voci. Țin-tești să scrii rînduri care vor avea un efect imediat asupra unui public necunoscut și neavertizat, care urmează să fie interpretate de actori necunoscuți, instruiți de un regizor necunoscut, iar din partea unui public necunoscut nu te poți aștepta la multă indulgență față de poet. Poetul își poate permite să scrie o piesă pur și simplu pentru admiratorii săi, pentru acel care, cunosc opera sa, ne-dramatică, pre-gătită de-a-lmîntîrî să primească favorabil orice lucrare purtînd iscăltura sa de autor. Dar, în cazul despre care vorbim, poetul trebuie să scrie avînd în vedere un auditoriu ignorant și indiferent la succesele obținute de scriitor înainte să se fi încumetat de a aborda teatrul. De aici, scriitorul își dă seama că multe lucruri care-i plac, și pe care știe să le facă, încetează de a fi pertinente: aici fiecare vers se cere judecat după o lege nouă: aceea a relevanței dramatice.

Cînd am scris *Omorul în catedrală*, am avut avantajul de a mă bucura ca debutant de o împrejurare cerînd un subiect socotit acceptabil pentru forma versificată.

Piese în versuri, după opinia generală, trebuie fie să-și găsească subiectul în vreo micologie, fie să se refere la o perioadă istorică depășită, suficient de distanțată de prezent ca să nu mai fie necesară recunoașterea personajelor ca ființe de carne și oase, și, astfel, să le fie îngăduit să se exprime în versuri. Costumele pitorești, de epocă, fac versul cu atât mai binevenit. Mai mult decât atât, piesa mea urma să fie montată pentru o categorie specială de auditoriu — un public de oameni „eroici”, care se duc la „festivaluri”, implicați cu ideea că poezia n-o să-i lă pe neapăgăte — deși, de data asta, unii n-au fost poate cu totul pregătiți pentru ceea ce avea să li se ofere. Și, în fine, era vorba de o piesă pentru un festival religios, iar cei care se duc de bună voie să vadă o asemenea piesă se resemnază cu gândul că se vor plătisi și cu satisfacția sentimentalului de a fi săvârșit cu răbdare un lucru meritoriu. Așa că drumul meu era ușurat.

Doar cînd m-am apucat să mă gândesc care avea să fie următoarea mea piesă, mi-am dat seama că prin «Omorul în Catedrală» nu rezolvam de fapt, o problemă generală. Din punctul meu de vedere, piesa nu era o țepire, ci o fundătură. În primul rînd, *Omorul în catedrală* m-a confruntat cu o problemă de limbaj cu totul specială. Din fericire, nu eram nevoit să scriu în idiomul secolului al doisprezecelea, pentru că acel idiom — chiar dacă aș fi știut franceza normandă și anglo-saxona, — ar fi fost neînțeleșibil. Dar lexicul și stilul nu puteau fi totuși identice cu ale conversației moderne, cum se întîmplă în anumite piese franceze contemporane folosind conflictul și personajele dramei grecești — pentru că aici trebuia, oricum, să-mi aduc auditoriul înapoi, la un eveniment istoric. Arhaizarea nu era permisă, în primul rînd pentru că procedeul n-ar fi făcut decât să deruteze în privința perioadei; și, în al doilea rînd, pentru că doream să înfățișez publicului partea relevantă astăzi din acea situație de demult. Astfel că stilul trebuia să fie neutru, fără implicații, nici în prezent, nici în trecut. Cît privește versificația, eram conștient doar de faptul că pentru mine, lucrul esențial era să evit orice ecou din Shakespeare; aici rămîneau la convingerea că eroarea fundamentală a poezilor din secolul al nouăsprezecelea atunci cînd au scris teatru (și cel mai însemnat poezii englezi și-au încercat această, ci din cursurile de limbă). Această se datoră în mare măsură faptului că ei se mărgineau exclusiv la versul alb care, după întrebuintarea lui masiv în poezia ne-dramatică, ajunsese să piardă din flexibilitatea lui firescă, lucrul cel mai necesar, dacă ceea ce se urmărește este redarea unui efect colocolial. Ritmul versului alb tradițional se înstrăinăse prea mult de mișcarea vorbirii moderne. De aceea am avut în minte versificația din *Everyman*¹, sperînd că orice ecou neobișnuit pentru ureche avea să fie, în ultimă instanță, de folos. Ocolirea excesului de lambi, folosirea pe alocuri a aliterărilor, ocazional cite o rimă neastepătată, acestea toate au ajutat la producerea unei versificații deosebite de aceea a secolului al nouăsprezecelea.

Iată pentru ce versificația dialogului din *Omorul în Catedrală* are, după părerea mea, un merit artistic negat: grație acestui procedeu s-a reușit evitarea a ceea ce trebuia evitat, dar nu s-a ajuns, în fapt, la vreo nouătate. Pe scurt, în măsura în care el a adus pentru scriitor contemporan soluții problemei convorbirii versificate, a adus și rezolvarea ei, — însă doar pentru această piesă, fără să-mi ofere o sugestie cu privire la modalitățile de adoptat pentru piese de altă factură. Două chestiuni rămăseseră aici în suspensie (de fapt reductibile la una singură): aceea a idiomului și aceea a metrelor de folosit în general pentru orice altă piesă pe

¹ «Omorul în catedrală» a fost scris pentru Festivalul de la Canterbury, iunie 1935 (n. red.)

² Moralitate medievală populară, de origine olandeză, în care personajul principal, *Everyman* («Omul obișnuit») era reprezentat pe scenă în drumul său spre moarte (n. red.)

care aș fi dorit s-o scriu în viitor. Cîrînd mi-am dat seama și de motivele pentru care depinsesem atât de strîns, în piesa aceea, de prezența corului. Două erau rațiunile servind drept justificare în împrejurarea dată. În primul rînd, acțiunea centrală a piesei — adică faptele istorice cit și materialul inventat de mine — reprezentau o sferă intructivă restrînsă. Un om se întoarce acasă cu bănuiala că va fi ucis, și e ucis. N-am vrut să sporesc numărul personajelor, n-am vrut să strîm o cronică a politicii din secolul al doisprezecelea, după cum n-am avut de gînd să scormonesc fără scrupule documente anemice, așa cum a făcut Tennyson² (care a introdus în scenă pe frumoasa Rosamunda, sugerînd că Bocket suferise o deziluzie sentimentală în prima lui tinerețe). Am ținut să mă restrîng la moarte și martiriu. Introducerea corului de femei surescitate, pe alocuri chiar isterice, reflectînd prin emoția lor semnificația acțiunii, a ajutat de minune. În al doilea rînd, un poet care scrie pentru prima oară pentru scenă, se simte mult mai în largul său în versul coral decât în dialogul dramatic. Am simțit că pot să fac asta în deplină siguranță, și, astfel, viciile dramatice aveau să fie estomate de lamentațiile corului de femei. Folosirea acestuia a adus un plus de forță, punînd totodată în surdina cîteva din defectele tehnicii mele teatrale. Acesta a fost și motivul pentru care am luat atunci hotărîrea de a încorpora și mai strîns corul în structura piesei, cu primul viitor prilej.

Doream de asemenea să mă conving dacă puteam să mă lăpșez total de recursul la proză. Cele două pasaje în proză din «Omorul în Catedrală» nu s-ar fi putut scrie în versuri. Cu siguranță că datorită titlului de dialog versificat încreștinat de-a lungul piesei, spectatorii ar fi realizat atunci, cu oarecare stîngherie, că cele ce le răsunau în urechi erau de fapt versuri. Ori, o predică turnată în versuri este o experiență mult prea insolită, chiar și pentru cei mai asidui enoriași. Cît privește cuvîntările cavalierilor, personajele perfect conștiente de faptul că se adresează unui public trăind opt sute de ani după propria lor moarte, întrebuintarea prozel de tribună urmărește, evident, în cazul lor, un efect special: acela de a deșerta publicul din sentimentul comodității. Dar aceasta nu-i decât un fel de sîră, adică un tip de procedeu admisibil într-o piesă, și de neofosit în alta. S-ar putea ca aici să mă fi lăsat intructiv influențat, pe cite îmi dau seama, de «Sfînta Ioana».

(...) Nu aș vrea să închei înainte de a încerca să arăt, fie și într-o schițare aproximativă, idealul către care trebuie să tindă drama poetică. E vorba de un ideal de neatinș; și tocmai de aceea el mă preocupă, căci stimulează alte experimente și explorări, mai presus de șintele pentru care există perspectiva realizării.

Funcția arcei în genere este de a ne furniza percepția unei ordini a trăirii, prin aceea că impune trăirii înseși o rînduire. Pictorul lucrează printre elementele lumii sensibile, prin selecție, combinație și accentuare; muzicianul în lumea sunetului. Mi se pare că dincolo de emoțiile și motivele ce pot fi denotate și clasificate și care sînt de viața noastră conștientă, orientată spre acțiune — aceea parte a trăirii pe care o dramă în proză o poate exprima în mod adecvat — există o zonă liminară, de extensiune nedefinită, cea a sentimentului pe care îl putem cumva detecta prin răsfrîngere — fără a-i putea vreodată focaliza perfect miezul; sentimentul de care sîntem conștienți doar într-un fel de temporară detașare de acțiunea propriu-zisă.

(Din eseu «Poetry and drama», 1951)

În românește de M. BUCUREȘTI

² Alfred Tennyson a publicat la rîndul lui o piesă în versuri inspirată de omorul din Canterbury, intitulată «Bocket» (1894) (n. red.)

OMORUL ÎN CATEDRALĂ: DE-CLERICALIZARE

În ultimă analiză, încredințarea ei dramatică reprezintă vindicarea comunității în înfruntare nu clericală, ci laică: femeile din Canterbury îi reconfigurează acest țel pe calea smereniei, pe urmele lui Becket. Prin el biserica devine corul acelor femei și încetează să însemne clerul. Pentru înțelegerea intrigii din piesa lui T.S. Eliot, cea mai bună analogie e cea furnizată de tema « căutării morale », caracterizată prin interludile și tribulațiile zugrăvite în cartea lui Iov. Într-adevăr, cei patru ispititori puteau la fel de bine fi împrumutați și de la Iov, sau din drama apuseană de la finele secolului XV. Dar chinul, pentru Becket, survine după consumarea ispitei și constituie totodată împăcarea.

... Theodore Spencer a arătat foarte bine modalitatea în care evoluția personajelor e structurată pe diferite trepte de rafinare morală. Într-adevăr, personajul principal, clericii, corul femeilor, și ucigașii, — fiecare pe treapta lor — nutresc ideile diferențiate față de realitate, de la acuta spiritualitate a lui Becket, la frivolitatea vulgară a cavalierilor (vezi în acest sens și Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre*). Cumularea acestor puncte de vedere cu distribuția respectivă a funcțiilor dramatice alcătuiește acea mișcare globală uneori denumită « tragică ». Dar aici, ca în străvechile convenții picturale reîmpropădate de cubiști, — cele prin care stări temporale succesive apar reprezentate în unul și același câmp spațial (Marcel Duchamp: *Nud coborînd pe trepte*) — diferitele funcții coexistă: cavalerii reprezintă păcatul; corul — suferința; Becket — martiriul. Avem aici de a face cu o tragedie considerată sub aspect determinativ. ... Remarcând această calitate a piesei, Francis Fergusson făcea comparația cu « ordinele » de discontinuitate comentate de Eliot însuși în *Introducere* sau la *Cugetările lui Pascal*. Dar există diferențe. Treptele dau naștere aici unor deosebiri față de drama sofocleiană, comparabile cu ceea ce deosebește o friză antică de procesiunea sau de bătațiile reprezentate pe ea. Prin tratarea « spațială » a personajelor, *Omorul în catedrală* e la fel de static ca o urnă greacă; am putea aproape afirma că aparține unui gen « pre-tragic »: drama rituală a vinei și ispășirii unde toate componentele de tensiune și antiteză se exteriorizează în modalități discrete. Conflictul lăuntric care frământă corul, sau pe Becket, aparțin, într-un anume sens, ordinului microcosmosului.

(Din T. S. Eliot's *Poetry and Plays: A study in Sources and Meanings* 1958).

În românește de A.B.

O TRAGEDIE «RITUALĂ»

În structura *rituală* a piesei lui T. S. Eliot, rolul omului « conștient » e mai puțin de a se salva pe sine, cât de a oferi salvare celorlalți. Tragedia nu izvorăște din destinul individual al unui îns nevoit să-și trăiască și să-și consume jertfa, ci din condiția generală a unei mulțimi de oameni pe cale de a fi măcinați până la nimicire prin aceea că nu sînt conștienți de propria lor condiție. Nu în moarte ci în viață e tragedia.

Deși această structură a piesei este împiedecă, există un oarecare pericol ca ea să fie subapreciată — lucru de altfel firesc în teatru — accentul căzînd aici asupra « mucenicului » în jurul căruia gravitează acțiunea. Dar deosebirea, de pildă, dintre Becket-ul lui Eliot, și, să spunem, personajul lui Robert Bolt din *A Man for All Seasons* e categorică, și asta în pofida faptului că destinul lui Thomas Morus este ratificat, superficial vorbind, într-un context similar: contrastul minor dintre onestitatea lui Morus și corupția celor de la curmire, pe de o parte; pe de altă parte, contrastul major dintre nobletea sufletească a lui Morus și oportunismul bicleșic al omului de duzină, cel ce apare sub acest numitor comun ca executant sau complice, — deși fără intenția de a vătăma. Piesa lui Bolt nu e *rituală*, ci — în limita personajelor — doar *etică*; e cazul unui om cumsecade împotrivindu-se celor oșebiti de el. Deși lucrarea lui Eliot e foarte dificilă, ți parele pot fi ușor confundate, mai ales atunci cînd personajul principal este împins de evoluția dramei în direcția unei atitudini eroice, relevantă însă numai pînă la un punct. Fîind, pe de altă parte, o moarte istorică, diferențele se adîncesc firește și mai mult. ... În piesa lui Eliot, ideea unei instituții eclesiaștice persecutate de un stat puternic, sau cea a credincioșului mai curînd dispus să-și dea viața decît să renunțe la credință, sînt aspecte în mod deliberat estompate: ceea ce lese în schimb în evidență este structura unei adevărate *jertfe rituale*. Imagistica dominantă e cea a gleei și a anotimpurilor, a vieților omenești, a celorlalte viețuitoare, a răscumpărării prin sine. ...

În lipsa jertfei, ordinea naturii s-ar reduce la regnul animal. Vărsarea singelui, acceptarea jertfei, au totmăi rolul de a marca acea condiție specifică deosebind pe om de animal.

(Din *Modern Tragedy*, 1966)

UN TIPAR DRAMATIC EXEMPLAR

Omorul în catedrală e cel mai mare succes dramatic al lui T. S. Eliot. Calitățile piesei izvorăsc din exemplara calitate a împreunării materialului cu forma; siguranța comunicării decurge din adoptarea unui cod viu și însușit de împletire a textului cu acțiunea.

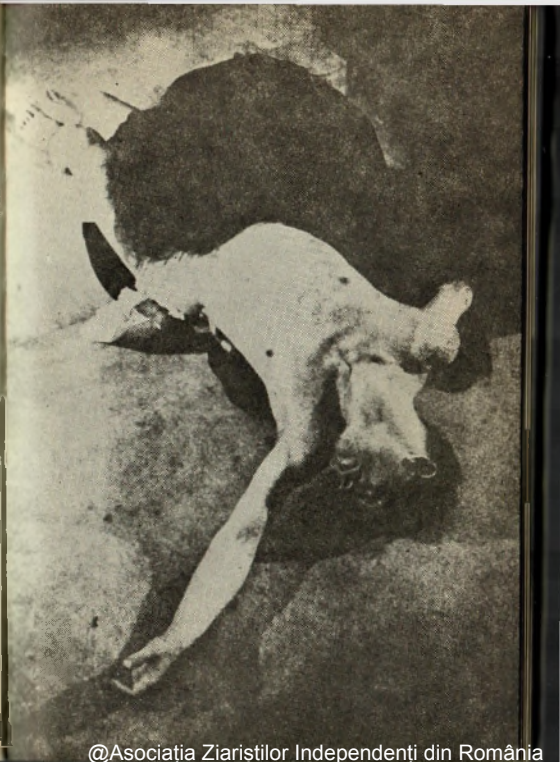
... Marea realizare a piesei lui Eliot e tiparul dramatic, sinonim cu acțiunea însăși a piesei, în fond însăși comunicarea ei fundamentală.

... W. B. Yeats a criticat *Omorul în catedrală* pentru lipsă de claritate în delinerea personajului central; e vorba, cred, în cazul lui Yeats, de un defect de lectură, la care a contribuit probabil și o anumită antipatie față de temă. Ronald Peacock ridică pe de altă parte obiecția potrivit căreia contextul istoric s-ar fi cuvenit mai bine prezat. Dar centrul de greutate al lucrării nu este moartea lui Becket ca atare: rolul ei e doar acela al unui tărâm de expresie pentru experiența în sine a muceniciei. Atunci când Yeats se plîngea «că autorul nu explică nicăieri în ce constau deosebirile de vedere dintre Becket și rege», el se îndopărta de esența piesei, — un profil al muceniciei — lăsându-se furat în digresiune de elemente incidentale, de context politic. «Nu pot pricepe rolul atât de important dat de dramaturg episcopului în lupta dintre rege și conte» — se întreba și criticul William Archer, în legătură cu *Pretendenții* lui Ibsen. E curios cum unii critici dotați cu sensibilitate față de drama poetică, comic din cînd în cînd greșeau de a confunda istoricul cu situații ce se mărginesc să definească o experiență de conștiință. Concentrarea asupra lui Becket, dominînd de pretutindeni piesa, fie prin prezența nemijlocită a personajului, fie prin cuvintele roșite de caldă, reprezintă o alegere dramatică fundamentală pentru *Omorul în catedrală*. Insuși martiriul ajunge să se estompeze pe măsură ce drama se apropie de punctul ei culminant: *It is not in time that my death shall be known / It is out of time that my decision is taken / If you call that decision / To which my whole being gives entire consent / I give my life. Omorul în catedrală* rămîne important din punct de vedere dramatic tocmai datorită acestei calități de concentrare. ... Piesa constituie în toate privințele o realizare majoră. În anii acestui secol, ea este exemplul cel mai bun al descoperirii unei modalități adecvate de reprezentare a dramei grave.

Din «*Drama from Ibsen to Eliot*», 1964

În românește de A. B.

La paginile 172, 181, 206. Sculptură
romanică transpusă în tehnică Pincară





WOLF AICHELBURG

Teatrul «sărac»
al lui
GROTOWSKI

Cînd stai de vorbă cu Jerzy Grotowski sau cu secundul lui, Ludwik Flaszen, te poticnești mereu de faptul că nu poți să ajungi la nimic definit. Teatrul dumneavoastră este un teatru nou? Nu, e cel mai vechi tip de teatru. Vă considerați totuși de avangardă? Hotărît nu. Ancoraiți deci în tradiție? Respingem toate tradițiile teatrale. Se spune că vă înconjurăți cu barlere, că ocoliți pe spectator. Noi sîntem singurul teatru care se ocupă în mod serios de spectator. Vă bucurați de o falmă universală. E cel mai mare obstacol pentru activitatea noastră. Din astfel de controverse dialectice, încetul cu încetul se conturează scopul și caracteristicile acestui teatru experimental, cunoscut sub denumirea de «Labor», care și-a pus singur pețea ca «Institut de cercetări asupra jocului actorului». Are sediul la Wrocław și a fost înființat în anul 1958. Are un număr mic de actori (8) și un repertoriu mic (9 piese), avînd la fiecare spectacol numărul maxim și strict limitat de spectatori admiși, 36, 42 sau în mod cu totul excepțional 70, la Paris.

Pare mai simplă o descriere a acestui teatru enumerînd nu ceea ce este ci ceea ce nu este. Nu se adresează înțelegerii raționale, ca teatrul lui Brecht. Face abstracție de orice premise de cultură a spectatorului, exclude noțiuni ca distracție, destindere, plăcere, efect, respinge de asemenea teatrul ca loc de demonstrație socială, de prestigiu. Să enumerăm acum cîteva postulate pozitive: caută să provoace individul izolat, caută să-l dezbrace de orice convenșe sociale, de circumstanță, vrea să-l ajute să se regăsească gol și complet necondiționat. Crede în niște mituri comune genului uman și adînc înrădăcinate în subconștientul fiecăruia. Apelează la această conștiință mitică, apelează deci mai mult la subconștient decît la rațiune.

S-a spus că teatrul lui Grotowski, teatrul «Labor», rezumă într-un fel, toate tendințele de reformare, de la Stanislawski și Tairov pînă la cele mai noi și hazardate. Punctorii de cuvînt nu negă aceste «însușiri» dar nici nu le admit. Seamănă cu toate dar nu se simte esențial înrudit cu niciuna. Nu vom atinge decît foarte sumar unele tendințe reformiste ale teatrului de azi. Avem noțiunea brechtiană de alienare (Verfremdung). «Labor» pornește de la alte premise, dar adoptă în aparență, multe din preceptele brechtiene. Avem noțiunea de teatru al subculturii. Nu se confundă cu el, deși răspunde la unele dorințe ale pop-artistului, în toate diferitele sale manifestări. Avem un teatru care caută să șocheze. Momentul de șoc, de provocare, nu este străin teatrului «Labor». Nu admite însă gestul de revoltă gratuită. «Provocarea» teatrului «Labor» se bazează pe o nouă antropologie. Ar fi deci constructivă. Cunoaștem teatrul care sparge barlerele dintre spectator și actor; cunoaștem tendințele spre o arenă-tribună, spre desființarea rampei, cortinei, spre non-iluzionare. Toate aceste tendințe se regăsesc măcar în aparență, condensate și justificate în teatrul «Labor». Mai cunoaștem teatrul-manifestație, teatrul-lai, teatrul-rit, teatrul-încim. Pe toate acestea le putem regăsi aici, dar sînt subordonate unei idei specifice de renaștere și metamorfozare, nu aștei a dramei, cît a actorului și a spectatorului.

Porînd de la constatarea că toate sînt dispensabile în teatru (regie, decor, lumină muzică, chiar drama și cuvîntul) în afară de actor și cel puțin de un spectator, «Labor» și-a pus problema reanalizării esenței acestor două elemente de bază. Teatrul nu poate dăinui azi — spun el — decît în măsura în care renunță la toate mijloacele de expresie, în care poate fi înțeles de medile de masă, film și televiziune. Luptă în mod tactic împotriva acestor medii, dar nu prin combaterea lor, ci prin distanțare și delimitare. Doar reducîndu-se și strîmtoîndu-și sfera la un minim înlimtibil, teatrul mai poate să-și redobîndească locul care, în mod sigur, i-a fost contestat cu succes de medile de masă amintite. Teatrul obișnuit de astăzi deci nu trăiește, ci nu mai supraviețuiește, mal eficace sau mal nereușit, după caz, și va muri. Cel de la «Labor» vor să-l redea libertate, scăpîndu-l de compromisuri și de adaptări sortite, în ultima analiză, eşecului. Teatrul pornește de la dansul social-ritual, deci de la participarea integrală, trupească, conștientă și subconștientă, a omului care întru-chipează ceva, care se transformă, deci nu «îmîită». Imitația este un produs al degenerării teatrului și are drept complement curiozitatea intelectuală a spectatorului, dorința lui de destindere comodă după muncă, considerente de decor social ș.a. «Labor» dimpotrivă, tinde spre un fel de comunune, de acceptare spontană și directă de către om a adevărului său destin lăuntric, transmis lui prin actorul-ierfă. Ideea de actor-ierfă pe altar sau pe rug, o idee metafizică călăuzitoare a acestui teatru, o vedem întru-chipată de pildă, în adaptarea tragediei calderoniene «Prințul constant» Ideea intransigenței ideale și a sacrificiului necondiționat, exprimate în această tragedie a barocului spaniol este scoasă în relief de gestică prințului — un actor ce stă pe un fel de pat-eșafod și se mișcă în jurul acestuia, tot timpul spectacolului. Pat de suferință a unui bolnav? Da, dar și masă de operație. Într-un moment dat ni se pare că vedem anatomia doctorului Tulp de Rembrandt. Prințul este omul care nu seamănă cu ceilalți, nici cu dușmanii musulmani, dar nici cu ai săi — creștinii portughezi la fel de fanatici și străni de el care nu vrea să se supună — să-i zicem așa — nici unul imperialism. O fire dezaxată, un nebul, în ochii celorlalți. Vin ceilalți și-i cercetează, parcă măruntalele, din curiozitate pentru o fire atît de ciudată. Dar nu este numai «masă de operație», este și rugul de sacrificiu, pat de tortură, este și piscul izolat, liber, al idealității omului ales. Este și un fel de altar unde vin foștii dușmani să adore chipul omului, pe care l-au omorît. Toate sînt deci polivalente. Nu pîtrundem sensul acțiunii prin interpretări alegorice. Intuim, participăm și ne lăsam pîtrunși. Acestea cel puțin ar fi peurile ideale ale teatrului «Labor».

Regizorul nu dictează gestul actorului. Coordonează și alege doar gesturile spontane ale acestuia, în măsura autenticității lor. La început, există doar un plan în linii foarte vagi. Piesa se creează pe parcurs, pe viu, din gesturi spontane. Actorul se dezvăluie treptat, nu se maschează sau se fardază, cum o face actorul «comun». Regizorul pîndește aceste destăinuiri, îl ajută doar pe actor să iasă din toate gîblounele pe care i le-a imprimat educația și «teatrul» vieții în societate. Îl pîndește.

Il surprinde, și numai atunci când devine evident că actorul s-a « găsit pe sine însuși ». cum se spune în limbajul acestui teatru, scena este înregistrată și « păstrată » pentru construcția piesei. Se repetă timp îndelungat, adesea chiar și trei ani; nu există termen. Nu contează atât piesa ca rezultat finisat, ci drumul parcurs de reactualizarea sufletului îngropat, trupului adormit. Elaborarea aproape a unui rit, a unui circuit închis care vrea să cuprindă și pe spectator, nu intră oare în conflict cu cerințele de comunicare largă ale teatrului popular? Teatrul « Labor » cunoaște aceste întrebări, aceste lipsuri, dacă vrem. Distinge, de aceea, în mod net, între teatrul după concepția lui și formele de reprezentare tributare mediilor de masă. Teatrul direct, teatrul « sărac », deci netransformat prin mijloace tehnice și de amplificare, prin natura lucrurilor nu poate fi altceva decât un teatru al intimității, al cercului restrâns. De acolo, după această concepție, a pornit teatrul și acolo trebuia căutat un nou punct de plecare. Teatrul « Labor » rămâne intransigent. Nu se bazează pe nici un program, pe nici un model, pe nici o rutină. Se realizează an cu an, prin experiență vie, prin experiment, dacă vrem. E mereu periclitat, fiind o instituție publică, și mereu protejat prin absolutismul lui riguros.

Teatru de avangardă? Teatrul de avangardă, după ei, reprezintă ultima fază de evoluție a teatrului tradițional. În teatrul lui Samuel Beckett, teatrul tradițional și-a ajuns punctul final. Dincolo de acesta nu mai există decât tăcere și pustiu. Teatrul « Labor » nu se consideră deci de « avangardă ». Nu se integrează în concertul disputărilor stilistice de azi. Se vrea, în primul rând, o școală de actori, un fel de regim, bazat pe o disciplină trupească și sufletească (resping însă o asemuire cu Yoga). Dezvăluire, eliberare, deci o practică psihonaltică? În aparență da, ca scop și tendință, nu.

Care este repertoriul acestui teatru? Face distincție între piese model, piese din literatura universală, ca cea amintită a lui Calderon, cu text neschimbabil, doar în multe locuri scurtat, după nevoile — și piese de montare, ca ultima piesă din repertoriul « Apocalypsis cum figuris ». În acest caz, textele au « apărut », când piesa a fost deja creată, prin colaborarea strânsă dintre regizor, dramaturg și actori. Ele au fost alese din literatura universală, Vechiul și Noul Testament, Frații Karamazov, T.S.Eliot și Simone Weil. Textele nu sînt recitate sau vorbite în mod tradițional, ci enunțate într-un fel cvasi cîntat, apropiindu-se de « Sprechgesang ». Pantomima, gestică sînt aparte, semănînd uneori cu niște acrobații. În orice caz, codul mimic tradițional este abandonat. Lipsesc toate efectele de lumină. Sursa de lumină, de obicei foarte neutră, se fixează de la începutul piesei și nu se mai schimbă. La fel, elementele recuzitei — care niciodată nu servesc decorației și ilustrației, care sînt deci atribute simbolice indispensabile structurii expresive a piesei — se găsesc de la început pe scenă, disponibile. Nu apare nimic din exterior în tot timpul reprezentației. O cădelniță, o coroană, o vioară bunăoară, fiind latent « prezente » ca destin în sufletul personajului, nu trebuiesc aduse din afară, ci intră în acțiune, la momentul oportun. Nu se întrebuițează nici un machiaj. Costu-

mele sînt cît se poate de simple. Culoarele negru și alb sînt preferate. În multe cazuri actorul e pe jumătate gol. O reprezentație durează pînă la două ore. Aplauzele, bine înțelese, sînt nu sînt admise.



PETER WEISS

Reprezentată
de
grupul teatral

MARAT-SADE

PERSECUTAREA
ȘI
ASASINAREA
LUI
JEAN-PAUL MARAT



din
Charenton
sub conducerea
domnului de Sade

PERSONAJE

MARCHIZUL DE SADE: șazeici și opt de ani, extrem de corpolent, cu părul sur, fața încă netedă și fără riduri. Se mișcă greoi, respirația îi e uneori dificilă și astmatică. Hainele îi sînt distinse, dar cu lustru de vechime. Sade poartă pantaloni pînă la genunchi, cu funde, cămașă albă cu minci bufante, cu plastron și manșete de dantelă și pantofi cu patale.

JEAN-PAUL MARAT: patruzeci și nouă de ani, suferind de o boală de piele. Are a pinză albă pe spinoare și o legătură albă pe frunte.

SIMONNE EVRARD: isavard de vîrstă a lui Marat, vîrstă nedeterminată. Acțiunile joacă rolul, poartă halatul ospiciului, șorț și basma pe cap. E adusă de spate, mișcările îi sînt forțate și bizare. Cînd n-are nimic de făcut, răsucește o rușă în mîini. Simonne profită de orice prilej ca să schimbe legătura de pe fruntea lui Marat.

CHARLOTTE CORDAY: douăzeci și patru de ani. Imbrăcămintea i se compune dintr-o bluziță albă, fină, de modă « Directoire ». Bluzița nu-i ascunde sînil, peste care poartă o ușoară muselină albă. Charlotte are părul lung, brun roșcat, căzut pe umărul drept. Poartă cizme de piele roz cu tocuri înalte și, pentru intrări, i se aranjează pe cap o pălărie împodobită cu funde. Charlotte e în permanență supravegheată de două călugărițe care o sprîjină, o piștănuș și fac toaleta. Mișcările ei sînt ca de somnambul.

DUPERRET: deputat grîndin. Actorul poartă peste halatul ospiciului o vestă scurată și pantaloni netezi, lîpși de picior, a d'la Incroyable. A Hainele îi sînt și ele albe, cu zorzoane. E internat ca erotoman și profită cu orice prilej de rîsul său de curtezan al Charlottei Corday.

JACQUES ROUX: fost preot, socialist-extremist. Poartă halatul spitalului, alb, și, aruncată pe deasupra, un fel de roasă călugărească. Minicile halatului sînt legate la gura și-i închid palmele. Mișcările îi sînt stîljenite de această cămașă de forță.

CEI PATRU CÎNTĂREȚI:

Kokoi — bas ● Polpoch — bariton ● Cucurucucu — tenor ● Rossignol — soprană
Tipuri semipopulare, semibufone. Au halatele de ospiciu împodobite cu pîrpi de costume, grotesc. Poartă bonete frigiene. Rossignol, cu esarfa ei tricoloră și cu sabia legată de gît, intruchipează pe « Marianne ».

BOLNAVIL: fin roluri de figuranți, de voci, de pantomină și de cor. Ei apar, după caz, în halate albe de ospiciu sau într-o costumatie rudimentară, cu puterice note de culoare. Cel care nu participă la joc se lasă furat de preocupările lor manice. Prezența lor trebuie să marcheze cu o ambianță deosebită fundalul scenei. Ei fac gesturi stereotipe, se învîrtesc pe loc, sar într-un picior, bombăne singuri, gem, țipă etc.

ANUNȚĂTORUL: poartă, peste halatul de ospiciu, un costum de Arlecchin. Boneta lui cu două moațe e împodobită cu clopoței și paiele. Are, prinse la centură, numeroase instrumente pe care le poate folosi la felurite ocazii, ca să facă zgomot. În mîină ține un baston împodobit cu panglici.

CINCI MUZICANȚI: pensionari ai ospiciului, în alb. Cîntă din armoniu, lăută, flaut-trambon și tobă.

INFIRMIERII: în uniforme gri-deschis, cu șorțuri lungi, albe, care-i fac să semene a mădăli. În buzunarele șorțurilor ascund bițe.

CĂLUGĂRIȚE: și ele în vestime gri-deschis, cu șorțuri lungi, albe, cu gulere scrobite și cu bonete albe, cu aripi. Toate poartă mătăni. Rolurile sînt jucate de bărbați atletici.

COULMIER: director al ospiciului, într-un costum gri-deschis, foarte elegant, cu manșete și joben. Poartă lorgnetă și baston, la cu plăcere poze napoleoniene.

SOȚIA ȘI FIICA LUI COULMIER: formează oimindun grup în tonuri lilas deschis și gris-perle. Sînt accepe rite de sus pînă jos cu bijuterii și paiele de argint.

ACTUL I

PARADA DE INTRARE ÎN SCENĂ

Decorul reprezintă sala de baie a ospiciului. Duşuri și căzi pe dreapta și pe stînga. Lungă zidul din fund, o estradă cu mai multe trepte, cu bănci și mese de masă. La jumătatea scenei, bănci destinate actorilor, infirmierilor și călugărițelor. Zidurile sînt placate cu pătrate albe, cam pînă la trei metri înălțime. Pe pereții laterali, ferestre aşezate foarte sus. Frontul estradei atîrnă perdele care pot fi trase cînd bolnavii trebuie ascunşi vederii.

În partea stîngă, de verzeaua estradei atîrnă perdele care pot fi trase cînd bolnavii trebuie ascunşi vederii.

În mijlocul părții din față a scenei, un plan de joc circular. În dreapta, un podium cu cadoa lui Marat. La stînga, un podium cu scaunul lui Sade.

În colul din față-stînga se înalță o tribună pentru Coulmier și pentru familia sa. În colul din față-dreapta, tribuna pe care muzicanții se află la locuri.

Sade face ultimele pregătiri înainte de intrarea în scenă a trupei de actori.

Infirmerii termină de dat citava îngrijiri obișnuite, băi și masaje. În fund, pe estradă, stau aşezați sau culcați bolnavii. La un semnal a lui Sade, actorii intră pe o ușă laterală, în fund, la dreapta, avînd în frunte pe Coulmier cu familia sa; călugărițele și infirmerii îi escortează.

Bolnavii se ridică.

Alaiul înaintează solemn. Clopotul ospiciului sună. Marat, înfășurat într-o pinză albă și avînd alături pe Simonne, e condus spre cadoa sa.

Charlotte Corday, în stare letargică e adusă de cele două călugărițe spre o bancă.

Duperret, Roux și cei patru cîntăreți își iau poziția, pe cînd Coulmier sosește pe planul de joc.

Anunțatorul stă la jumătatea scenei.

Sade se află lîngă scaunul său ridicat.

Bătăia clopotului se oprește.

PREZENTARE

ANUNȚĂTORUL

(bote de trei ori cu bastonul în pămînt)

Marat în piessa noastră precum a fost așa e

Priviți-l stă în baie

(îi arată cu bastonul)

Cincizeci de ani aproape și viața l-a fost dură

El poartă peste frunte-o legătură

(arată legătura)

Cu piele ca de ceară și veșnic inflamată

(îi arată gîtul)

desfigurat de o erupție ciudată

în apa răcoroasă din cada asta șade

(arată cadoa)

să-și potolească febra și boala care-l roade

(Marat ia pana și începe să scrie)

Noi rolul lui Marat am hotărît, să fie

jucat de un bolnav de paranoia care

supus la tratamente de hidroterapie
ne-a dus la rezultate uimitoare
(O arată pe Simann, care se apleacă cu un gest jăpăn spre Marat, îi ia legătura
de pe frunte și-o schimbă cu alta)

Cea care își arată évocamentul rar
și care dovedește alta hărnicie
nu e Charlotte Corday ci e Simonne Evraud
de care-a fost legat printr-o căsătorie
făcută nu în dangălele clopotelor rituale
ci pe temeiul unor jurăminte libere și naturale
Calitățile joacă rolul lui Charlotte Corday
(O arată pe Charlotte, care își netezește rochia și-și strânge voalul de pe sîni)
din Caen Provincială este noblesă ei
Ea poartă o toaletă croită cu mult gust
Priviți încălțămîntea

(îi arată cizmele)

și vîlul de pe bust

(îi arată vîlul de pe sîni)

Din cite seriu savanți citiți atent de mine
e o persoană care arată foarte bine

(ea se ridică)

dar acum actrișa noastră din piesă e bolnavă
de letargie cronică și de manie gravă
(Charlotte lasă să-i cadă capul pe spate, cu ochii închiși)

păstrăm și noi speranța fiindcă n-avem ce face
că n-o să-ncurce firul și rolul o să-l joace

(îi arată pe Duperret)

Priviți-i pantalonii, peruca lui pudră
E domnul Duperret cu zîmbetul pe buze
El parcă dă o tentă profund aristocrată
acestei Revoluții cu împliniri confuze
Ca Girondin cu vază
pe lista neagră-a lui Marat el figurează
alciminteri om de viață cu maniere fine
nu vrea dect ca totul să fie cit mai bine
(Duperret se strecoară lîngă Charlotte Corday ca s-o mîngie pe furîș. Anunșă-
torul îi dă peste mînă cu bastonul, chemîndu-l la ordine. Călugărița îl trage cu
forța înapoi)

Ca extremist politic e internat acu*

(îi arată pe Roux, care stă cu mîinile propteite în solduri, cu coatele depărtate,
cu capul sus)

călugărul de colo cel care va juca
în piesa noastră rolul lui Jacques Roux
fanaticul adept al lui Marat
Cenzura din nelericire a distrus
o bună parte din cea scrisă și-a spus
căci Roux avea idei prea radicale
pentru apărătorii ordinii naționale
(Roux deschide larg gura și învîrtește coatele cu energie. Coulmier ridică un
deget amenințător).

Prea onorabil public
atît de diferit ca stare socială

(arată cu un gest sala)

La fel e și cu trupa
care se va produce în această sală

(arată actorii)

spre pildă ăștia patru

(îi arată pe cei patru actori)

odinoară strada și crîmele murdare
le înghiteau talentul pentru teatru
acum aici la noi sînt pe drum de vindecare
(îi arată unul cite unul)

Kokol Polpoch Cucurucu
și Rossignol cu dulcele ei glas
artistă din oficiu
crăscută pe maldane și înecată-n viciu
care facea trocuarul iar astăzi s-a retras
(Fiecare din cei numiți își modifică poza, salutînd cu un aer studiat, cum se
obinuiesc prin barăcile din bîlciuri. Rossignol face o reverență)

În fine să-l privim pe domnu-acesta gras.

(îi arată pe Sade care se întoarce plictisit cu spatele spre public).

pensionar aicea la ospiciu
Purcînd aureole de infamante glorii
supus la persecuții și la torturi de iad
dar înzestrat cu geniu cum rar sînt muritorii
el a scris piesa noastră fostul marchiz de Sade
Pentru lucrări faimoase și scrieri de valoare
a stat cîteva zeci de ani la închisoare
Și iată-ne după aceste cîteva cuvinte
de introducere ajunși la primul act
azi 13 iulie 1808 vom repeta exact
ce s-a întîmplat cu cînspreze ani mai înainte
Deci onorabil public veți vedea
cum noaptea de pe urmă cu beznă ei se lasă
pe cel aflat în baie adică pe Marat

(îi arată pe Marat)

cînd sîngele se scurge din rana dureroasă

(arată pieptul lui Marat)

făcută de Charlotte Corday în mod premeditat

(o arată pe Charlotte Corday)

cu un pumnal pe care și l-a cumpărat

Muzică.

(Corday e întinsă de călugărițe pe banca ei, să se odihnească. Simonne se așează
pe marginea podiumului, în dosul căzii lui Marat. Sade ia loc pe scaunul său.
Roux și Duperret se retrag pe bancă. Cei patru cîntăreși iau poziție pentru oma-
giul lui Marat.)

OMAGIUL LUI MARAT

KOKOL și POLPOCH

(în recitativ)

Pe-atunci se împlinrau vreo patru ani de cînd
pornisem Revoluția cîntînd
aî de pe tron zăcea cu bocul în cărină
și mai scurtasem clija înși de căpătîină
(*Corul în fund, cîntă*):

Să-i spînzurăm pe-aristocrați
La moarte popii îmbulbiți

CUCURUCU și ROSSIGNOL

(în recitativ)

Atunci era-n ajunul marii Sărbători
și gloria Marat s'le retrăia ca noi
gîndindu-se la prima biruință-a Revoluției
pe care ancheiat-o Napoleon apoi

CORUL

(în fund):

La moarte generalii
La zid cu speculanții

ROUX:

Trăiască Revoluția
Cei patru cîntăreți și alți bolnavi formează în jurul căzii lui Marat.
O cunună de frunze e ridicată, cu brațele întinse.

Un bolnav

(în fund)

Marat ne-am săturat să ne săpăm mormîntul

Un bolnav

(în fund)

Marat vrem mîncare

Un bolnav

(în fund):

Marat nu mai vrem să lipim pungi de hîrtie

Trei bolnavi:

Vrem toți mai bine să ne fie

KOKOL

(arătînd cununa)

Marat te-nununăm cu frunze
căci lauri

s-au așezat violenți
pe căpătîini de prinți
de generali de academicieni

Marat e încununat, ridicat din cadă și doi bolnavi îl ridică de umeri.

CORUL

Trăiască Marat

Pe cine ne mai bizuim

Numai în tine mai avem încredere

Marat e purtat în triumf în jurul planului de joc. Simonne pășeste alături de el
aruncîndu-i priviri neliniștite. Cei patru cîntăreți și bolnavii din alai execută un
ritual de omagiu, foarte studiat. Rossignol naiv, luînd jocul în serios

Cît ești de jupuit tăicuțule Marat
dar Revoluția s'a piară n-o lăsa

KOKOL și POLPOCH

(cîntă):

Marat de patru ani se luptă
adulmecînd trîdărea lovit e de mișei
Marat silite să fugă Marat sub acuzare
Marat amenințat cu temnița de ei

CUCURUCU și ROSSIGNOL

Dar combătînd popimea curtenii hodorogii
și coată căzătura cu aurul în poală
el e dușmanul celor ce lîng în fund trecutul
și toată mîrșăvia le-o scoate la iveală

KOKOL și POLPOCH

Iar frații noștri de atunci stăpînii de acum
știu numai să se spurce și să-și găsească vină
vicii unul la altul își viră bete-n roate
și care mai de care se-mping spre ghilotină

CUCURUCU și ROSSIGNOL

Și drepturile despre care ei îndrugă
tot noi le-am cliștigat
că ne-apucase greeța
și i-am snopit pe ăștia în băcare
și-am dărimat
în joacă fortăreața

CEI PATRU CÎNTĂREȚI ȘI CORUL

Marat ce s-a ales din ce-am făcut

Marat de așteptat nu se mai poate

Marat tot noi sîntem priliți ca și-n trecut

Marat vrem să se schimbe totul pe dreptate

Marat e repus solemn în cada sa. Cununa îi e luată. Simonne îi schimbă cu grabă legătura
de pe cap și-i aranjează pinza de pe umeri. Muzica tace. Sade stă nemîșcat și privește
ceamă, cu un aer ironic.

EU SÎNT REVOLUȚIA

MARAT

(cu un ton tiranic)

Simonne Simonne

mai toarnă-mi apă rece

pune-mi pe frunte altă legătură

ah mîncărima asta

mîncărima asta de nesuportat

(Simonne e la spatele lui, gata să-l servească, și execută cu gesturi maniace operațiile
bine cunoscute. Ea îi schimbă legătura de pe frunte, îi face vînt cu pinza de pe umeri
și toarnă, dintr-un ulcior, apă în cadă)

SIMONNE

Jean-Paul nu te mai scărpinga așa

îți smulgi și pielea de pe cine

oprește-te din scris Jean-Paul

căci nu aduce nimic bun

MARAT

Tu uici Apelul meu Simonne
Apelul meu de Paisprezece Iulie
Apelul către Națiune

SIMONNE

Jean-Paul ar trebui să te mai menajezi
apa din cadă s-a nroșit de sînge

MARAT

Ce-nseamnă sîngele acesta
pe lîngă cel care mai trebuie să curgă încă
La început credeam că sînt destul o sută
apoi și miile de morți au fost puține
iar astăzi e cu neputință să-i mai numeri
aici aici acolo
pretutindeni

(Se ridică în cadă.)

Cei patru cîntăreți joacă un joc de cărți, se întind pe podea și nu-i dau nici o atenție.
Acolo dincolo de ziduri
prin pivnițe
pe-acoperișuri
făptarnici aceia arborează
boneta noastră frigiană
și-ascund pe sub cămașă stema regelui
Ei spun că sînt cu noi
dar cînd e jefuită vreo dugheană-n stradă
încep să strige cît îi ține gura
sărîci gofani ticăloși dinii
Simonne Simonne
îmi fierbe capul
mă sufoc
Glasul mulțimilor e înlăuntrul meu
căci eu Simonne
sînt *Revoluția*

Călugărițele o readuc pe Charlotte Corday în fața scenei.

LITURGHIA LUI MARAT

*Călugărițele trag repede cortina în fața estradel.
Bolnavii apar, aranjați în cor.*

MARAT

Atita vreme ni s-a spus mereu că
monarhiile sînt tăcuții noștri bunți
sub ocrotirea cărora trăim în tihnă
și faptele monarhilor ne-au fost stăvite
de poezii vînduți
pe cînd părinții își dădeau toată silința
să vire-n cap odraslelor această lecție

CORUL

(ca ecou la monologul lui Marat)

Monarhiile sînt tăcuții noștri bunți
sub ocrotirea cărora trăim în tihnă
Monarhiile sînt tăcuții noștri bunți
sub ocrotirea cărora trăim în tihnă

MARAT:

Copiii repetau într-una lecția crezînd în ea
și preoții spuneau

(Corul îl acompaniază

Litanilele călugărițelor se înalță la unison.)

Ridicați-vă brațele spre cer
și răul îndură-l în tăcere
rugăți-vă pentru călăii voștri
căci singurele voastre arme sînt rugăciunile și binecuvîntarea
dacă rîvniiți un loc în paradis

SINGUR

Astfel îl mențineau în ignoranță
ca nu cumva să se revolte împotriva
stăpînilor și-a celor care-i oprimau
în numele lui Dumnezeu și-ai Cerului

CORUL

Amin

COULMIER

(ridicîndu-se și tînd scurt amin-ul):

Domnule de Sade
mă ridic împotriva unui asemenea procedeu
Căzusem de acord să cenzurăm acest pasaj
și dumneata și eu
A ce seamănă asta
acum cînd împăratul nostru e înconjurat de demnitarul clerului
și cînd privind poporul oricine poate să-și dea seama
cît e de necesară consolare cerului
De altfel ce sens are cuvîntul opriamare
cînd cei de sus se străduiesc să amelioreze
durerile poporului prin supe populare
și prin colecțiile de la chermize
Noi înșine depindem nu numai de marea
bunăvoință a stăpînilor lumesti
ci mai ales de înțelegerea și de favoarea
părinților bisericesti

ANUNȚĂTORUL

(ridică bastonul)

Dacă din public cineva se simte indignat și vrea să protesteze
noi l-am ruga minia să-și calmeze
apoi prieteneste să vadă că am vrut
să îndreptăm privirea spre crecuc
cînd totul era altfel și vremii și conștiință
Astăzi și noi firește sîntem plini de credință

(face semnul crucii)

URMAREA CONVORBIRII ÎNTRE MARAT ȘI SADE

SADE

Ca să deosebești ce este fals de ce e just
e necesar să te cunoști
Eu unul
nu mă cunosc de loc
Cînd cred că am descoperit un lucru
Încep imediat să mă-ndoiesc de el
și trebuie cînd să-l și distrug
Ceea ce facem noi nu e decît fantoma
a ceea ce am vrea să facem
și nimeni nu ajunge niciodată la alte adevăruri
decît la cele schimbătoare ale experienței sale
Nu știu
dacă sînt victima sau sînt călăul
Pot să imaginez torturi cumplite
dar cînd încep să mi le reprezint
tot eu sînt cel care le suferă
Mă simt în stare de orice și totul mă înfricoșează
și văd așa cum alții se desfigurează într-o clipă
de nu-i mai recunoști
și sînt împlîniți la acțiuni de necrezut
Așa de pildă l-am văzut nu de mult pe croitorul meu
om delicat cu simț artistic om care cu plăcere
filozofează cu mine
l-am văzut cu spume la gură
și apucat de furii lovind cu o mălucă
un ostaș din garda venețiană. L-am văzut
zdrăbind complet matahala aceea înarmată
și l-am văzut apoi
deasupra toraceului deschis al celui doborât
l-am văzut cum l-a smuls și i-a devorat înima
care mai palpită încă

UN BOLNAV
(șipnește de la locul lui)

Un animal dement
un animal dement e omul
În viața mea de mil de ani
am participat la milioane de asasinat
E bine îngrășat
e bine îngrășat pămîntul pretucindeni
cu țărî de mîcîntate omenești
Și noi puținelc ființe vii
puținelc filozofii
călcăm pe o mocirlă de stîrvuri care pleoscăle
pretucindeni sub tăpile noastre
La fiecare pas
sub noi sînt osăminte pucezite cenușă pîr încălțit
dinși rupți dește crăpate
Un animal dement

230

un animal dement sînt eu

(Sade se duce la el și îl conduce, liniștindu-l, înapoi spre fundul scenei. El strigă
mai departe)

Nici o cușcă nu ajută
nici o cătușă nu ajută
eu izbutesc să mă dezgrop de sub toate zidurile
prin must de bălegar și prin fărîme de oase
Veți mai avea desul de văzut
încă nu s-a terminat
am planurile mele

Marat își caută intrarea

ANUNȚĂTORUL
(îi suflă)

Ah mincărimea asta

MARAT

Ah mincărimea asta mincărimea asta

(povădie)

ANUNȚĂTORUL
(îi suflă)

febra

MARAT

e bra îmi sfredeleşte țoasta
pielea mă arde și mă frige
Simonne Simonne
mai moale clipa în oțet
mal răcorește-mi fruntea

(Simonne vine în grabă și dă îngrijirile obișnuite)
SADE

În clipa asta știu
că ți-ai da toată gloria și toată încrederea poporului
pentru o zi de sănătate
Tu zaci aici în cadă
ca în licoarea roză a uterului mamei
Te scalzi chirrit
ca foetuşii
în ceea ce-ți închipui cu că-i lumea
și vizlunea ta n-are nimic a face
cu tot ce se întîmplă în afara ei
Al vrut să intervii în mersul lucrurilor în realitate
și ea te-a încolțit
Eu
am renunțat să mă ocup de ea
Viața mea sînt fantasmale mele
și Revoluția
nu mă interesează

MARAT

Ce spui tu Sade e fals
Efervescența gîndurilor
n-a găurit de cînd lumea e lume nici un zid

231

Cu pana nu poți răsturna nici o orînduire
 oricît am încerca să înțelegem o idee nouă
 ea nu se poate încarna
 decît în acțiuni făcute fără iscusință
 Ne-au otrăvit acta
 ideile transmise de-a lungul generațiilor
 încît nici cei mai admirabili dintre noi
 nu izbutesc din gheara lor să scape
 Sîntem inventatorii Revoluției
 dar încă nu știm cum s-o folosim
 Convenția va fi întotdeauna doar un număr
 de indivizi mînați de propriile lor ambiții
 și fiecare nu visează decît să mai salveze o pîrticică din trecut
 unul tablourile altui o metresă
 unul o moară altul arsenalele
 unul dorește să-și salveze regele, altul armata
 Noi mai adăugăm la drepturile garantate ale omului
 sfînșitul drept de a te-mbogați
 și o să vezi ce o să lăsa
 În numele libertății și al egalității toată lumea o să se bată
 frățește cu aceleași arme
 fiecare jucînd pe micul său Cresus
 om contra om clan contra clan
 întrecîndu-se într-o veselă și reciprocă exploatare
 Unul cite unul, cîțiva bolnavi se ridică și înaintează. Cei patru cîntăreți se pregătesc
 să intre în joc.

Și iată că totul dă muguri
 comerțul înflorește industria prosperă
 e un avînt cum nu s-a mai văzut
 și pe cînd noi sîntem încă departe de ținta noastră mai departe
 de cît am fost vreodată
 în ochii altora.

Revoluția e gata clișigată

(arată sala cu un gest)

SADE SUB BICI

SADE

(înaintează lent spre platoul de joc și vorbește fără să-i pese de vocarm):

Marat astăzi el au nevele de line fiindcă eu suferi pentru ei
 și cerușa ea va cunoaște gloria Pantheonului
 dar miine ei vor revêni și-ți vor împrăștia cenușa
 și se va spune
 Marat cane a fost Marat
 Marat
 am să-ți spun acum
 ce gîndesc eu despre această Revoluție
 pe care-am ajutat-o cu mina mea să se dezlănțuie

(în fundul scenei s-o instăpînit tăcerea)

Pe vremea cînd mă aflam la Bastilia
 tezele mele erau gata redactate

Mi le smulsesem
 flagelîndu-mă cumplit
 din ură pentru mine însumi și din ură
 pentru limitele proprii mele gîndiri
 în cursa în care mă aflam închis mi s-au livt.
 speciemenale monstruoase ale unei clase muribunde
 al cărui geniu nu știa decît să joace pentru sine
 spectacolul desfrîului
 Am reclădit pînă la cele mai minuscule detalii
 întregul mecanism al violenței lor
 și-am dat friu liber
 la tot ce-aveam în mine ca perversiune și ca brutalitate
 Era nu altă un atac împotriva muribunzilor acestora
 care tirau în naufragiul lor tot ce puteau să apuce
 cît mai ales un atac împotriva mea
 Într-o societate de criminali
 eu dezgropam crima din străfundurile mele
 ca s-o analizez și să analizez totodată
 epoca în care trăiam
 Murdăriile și chinurile
 pe care le împrumutam giganților mei imaginari
 mi le împrumutam și mie
 puteam să flu legat și chinuit
 De altfel
 mi-ar plăce să mă flagelizez și acum
 frumoasa asta

(o arată pe Charlotte Corday, care e adusă lingă ei)

astfel de nerăbdătoare
 Mi-ar plăce să la biciul de flagelat în mină
 și să mă lovească
 în timp ce eu îți voi vorbi de Revoluție

Charlotte Corday e adusă pe planul de joc, de către călugărițe. Sade îi întinde un bici
 cu mai multe ghișieri, își smulge cămașa și-i oferă spinarea. E întors cu spatele spre
 sală. Charlotte se află în spatele lui. Cîțiva bolnavi se apropie lent, din fundul scenei.
 Doamele din tribuna lui Coulmier se ridică în picioare, curioase.

Mai întii am văzut în Revoluție șansa
 unui monstruos exces de răzbanare
 a unei orgii dincolo de toate visele mele de pînă atunci
 Charlotte își face lent loc ca să lovească și lasă biciul să cadă. Sade se chircește.

Dar apoi am văzut
 pe cînd mă aflam la tribunal
 (Biciul code. Sade răsuflă zgometos.)

nu ca acuzat
 ci ca judecător
 că era peste puterile mele
 să dau deținușii pe mina călăului
 (Biciul code)

și am făcut totul ca să-i achit sau să-i fac scăpați
 am văzut că eram incapabil de crimă

(Biciul cade. Răsufierea lui Sade e astmatică)

deși crima era supremul act
care putea să facă dovada existenței mele
Și iată că

(Biciul cade. Sade geme)

În fața oazei care mi se oferea
mă apuca greața

(Charlotte se oprește, gîfîind ea însăși)

În septembrie pe vremea epurațiilor
la minăstirea Carmelitelor
a trebuit să mă aplec în curte
ca să vomit

(Cade în genunchi)

cînd am văzut cum mi se împlineau proorociriile

(Charlotte țîdă proptită deasupra lui, cu picioarele depărtate)

cînd am văzut femeile cum alergau
ducînd în mîinile lor înșingerate
sexele tăiate ale bărbatilor

(Biciul cade. Sade se clatină, cu fața înainte.)

Și-n lunile care-au urmat

(Stingherit de ostmă)

cînd se-ndreptau la ore fixe cărușele spre eşafod
și cînd cuțitul ghilodinei se ridica și iar cădea

(Biciul cade)

Încă de pe atunci răzburarea nu mai avea nici un sens
era o răzburare mecanică

(Biciul cade. Sade se chircește. Charlotte se ridică în toată înălțimea ei)
o răzburare care își urma cursul mohorit și inuman
prin propria ei tehnocrație

(Biciul cade)

Și acum Marat

(Biciul cade. Sade abia mai respiră)

acuma văd
unde duce
Revoluția aceasta

(Charlotte e istovită, cu biciul deasupra lui Sade. Cele două călugărițe înaintează și o
duc spre fund. Ea se lasă dusă, tirînd biciul după ea. Sade reie, ghemuit pe genunchi.)

La o lentă otrăvire a individului

La o lentă istovire în uniformitate

La o agonie a rațiunii

La o negare de sine

La o fatală înrobire

față de un stat

la cărui sferă invulnerabilă

planează înfînit depărtate dincolo

de fiecare dintre noi

De aceea nu mai sînt al ei

nu mai depind de rimeni

Dacă sînt osîndit să pier

vreau cel puțin să-i smulg pieirii mele

ceea ce pot să-i smulg prin propriile mele forțe

Mă retrag

din secțiunea mea

Privesc și-atîta tot

nu mă mai aflu-n joc

dar tot privind

rețin ceea ce văd

și pretucindeni împrejurul meu

nu e decît cădere

(Se intrerupe, cu respirația grea)

și dispărînd

aș vrea în urma mea

să șterg toate urmele

(Își ia cămașa și o îmbracă fără grabă, îndreptîndu-se încet spre scaunul său.)

O, ACESTE MINCIUNI CARE CIRCULĂ

MARAT

(Se ridică. Charlotte e adusă de călugărița Duperret o urmează.):

O aceste minciuni care circula despre Statul ideal

ca și cum ar exista cea mai mică șansă ca bogății

să renunțe singuri la bogățiile lor

Cînd alchimierii forța lucrurilor

îi obligă uneori să cedeze

ei fac asta știind

că vor avea mai mult de ciștigat.

Azi umblă zvonul

că lucrătorii ar putea să se aștepte

curînd la o mărire a salariilor

De ce

(Un bolnav scoate capul prin perdea. Perdeaua e deschisă din interior)

Fiindcă se speră la o creștere-a producției

și deci la o mai mare cifră de afaceri

și toate acestea au să umple buzunarele patronilor

Nu credeți

că-i veți face să cedeze

altfel decît prin forță

(Unul cite unul bolnavii se ridică și vin încet spre mijlocul scenei, unde rămîn să asculte.

Charlotte e lungită pe estradă. Duperret se apleacă spre ea.)

Nu vă lăsați înșelați

Dacă Revoluția noastră a fost înăbușită

și dacă vine cineva să spună

că lucrurile merg mai bine

dacă mizeria se vede mai puțin

fiindcă e camuflată

dacă mai izbucniți să ciștigați un ban

și să mai cumpărați cutare și cutare lucru

cu care vă înundă producția industrială

și dacă vi se pare

că bună starea e la îndemîna tuturor

să știți că totul nu-i decît escrocheria celor

care și-acum au mult mai mult decât voi

(Bolnavii și cei patru cîntăreși se apropie încet.)

Nu vă încredeți în ei

cînd vă bat prierenește pe umăr

și spun că nu mai merită să vorbești despre diferențe

că nu mai merită să lupși pentru atîta lucru

și că motivele de vrajbă ar fi dispărut

(Coulmier se uită neliniștit împrejur)

fiindcă ei sînt apoi cu totul la înălțime

(se întoarce spre public)

în noile lor fortărețe de marmură și de oțel

de unde storc întreaga lume

sub pretext

că ei fac să domnească civilizația în ea

(Coulmier părăsește tribuna și se repede spre Sade, căruia îi vorbește stăruitor. Sade nu reacționează).

Luăți seama

căci oricînd vor

vă pot trimite la război

ca să le apărați capitalul

(Sade se ridică și înaintează spre planul de joc)

Armele lor din ce în ce mai distrugătoare

grație progreselor rapide

ale unei științe puse-n slujba lor

vă vor distruge în masă

ACTUL II

Clopoșelul sună, în dosul cortinei. Cortina se ridică.

ADUNAREA NAȚIONALĂ

Același decor, dar pozițiile sînt modificate după cum urmează:

Pe treptele podiumului pe care e scaunul înălțat al lui Sade, Duperré stă așezat între două bolnave găsite ca prostituate. Mai departe, spre stînga, stau bolnavii care-l figurează pe Girondinul Adunării Naționale.

Sade se află sub tribuna lui Coulmier.

Cada de pe podiumul lui Marat a fost scoasă. Pe podium stau cei patru cîntăreși și bolnavi, care-l figurează pe Iacobini. În dosul planului de joc, bănci laterale, ocupate de bolnavi.

Pe estradă din fund, de asemenea, cițiva bolnavi figurează publicul. Ansamblul e rînduit ca un tablou. Cada în care se afla Marat e adusă prin ușa din fund-dreapta, și e împinsă (pe roțițe) în scenă.

Cor, pe secțiuni:

Hu!Hu!Hu! susținute

Luungi fluierături monotone

Bocănlături înăbușite, de picioare.

Marat e tirșit în cada sa pînă la mijlocul platoului de joc.

Ei se ridică în picioare și privește drept înainte.

ANUNȚATORUL

Să-l ascultăm în ultima lui oră pe Marat

ținîndu-și ultimul discurs imaginar

Ei vrea să recomande publicului

un om care să fie demn de-a fi ales tribun

(Face semn cu bastonul către orchestra. Un acord.

Cercul de asistenți fluieră, bate, tropăie cu picioarele.)

VOCI ZGOMOTOASE

(aranjate într-o ordine oarecare):

Jos Marat

Nu-l lăsați să vorbească

Ascultați-l are dreptul la cuvînt

Dați-l afară

Trăiască Robespierre

Trăiască Danton

MARAT

(Vorbește înainte. În nici un moment al discursului nu se adresează celor prezenți pe scenă. Ai impresia netă că discursul e imaginar):

Cetățeni

deputați ai Marii Adunări Naționale

patria e-n pericol

Din toate colțurile Europei ne-au violat hotarul

armatele conduse de acaparatori

care se pregătesc să ne sugrume

și care se și ceartă pe împărșirea prăzii

Iar noi ce facem

(Tropăituri de picioare, spre stînga.)

Ministrul nostru de război

cel de a cărui cinste și integritate ați fost convinși întotdeauna

a vîndut pe socoteala lui

tot grul destinat armatei noastre

L-a vîndut în străinătate

acolo unde azi hrănește trupele

care se luptă împotriva noastră

(Fluierături prelungite. Strigăte: Minciună Dați-l afară)

Generalul nostru Dumouriez

(Înteruperea Doamnei Coulmier: Bravo Trăiască)

În contra căruia v-am prevenit de multă vreme

Dumouriez pe care voi chiar ieri îl mai sărbătorești ca pe-un erou iată că a trecut la inamic

(Strigăte: Huooo Bravo Minciună tropăituri)

Majoritatea generalilor noștri

simpatizează cu emigranții

și nu așteaptă decât ora

cînd mină-n mină cu aceștia vor putea

să-și reînceapă micile afaceri

Strigăte: La ghilotină

Afară cu Marat

Provocator Mincinos

Trăiască Marat

Iar omul nostru de încredere de la Finanțe
domnul Chambon care-i atît de aplaudat
vă la cu falsele lui bonuri de hîrtie o avere
pe care-o viră în propriile-i buzunare
și prin emisiuni de asigurate
duce inflația la culme

(Fluierături și tropăieli)

ÎNTRERUPEREA LUI ROSSIGNOL

Trăiască libertatea afacerilor
și-aud vorbindu-se
că Perregoux bancherul nostru iscusit
conduce mină-n mină cu englezii
din fundul pivnițelor lui blîndate un centru
de spionaț în contra noastră

COULMIER

(sare și obiectează)

Nu pot să mai îngădui asemenea obrăznicii
care minșesc un om de merit
și cavalier al Legiunii de Onoare
astăzi numit director
al Băncii Franței de Napoleon

Întreruperi: Destul, Marat

Hai astupați-i gura

Să continue

Trăiască Marat

MARAT

(Rela cuvîntul)

Plinea e la un preț de negușin pentru popor
soldații noștri umblă-n zdrențe
mai leri un nou război civil a fost dezînțuit
de contra revoluție
Și noi ce facem
Pînă-n prezent nici o palmă din moșile clerului
n-a fost dată țărănilor fără pămînt
de ani de zile tot propun
să fie împărțite în parcele
și să dea unelte și semîințe
De asemenea nu vād nici urmă din acele sceleroșii comunale
care de multă vreme trebuiau să fie instalate în fostele minăstiri
și-n reședințele senilorale
cei care au de lucru
se spetesc muncind
pentru mijlocitorii agenșilor de bursă și ai speculanșilor

Fluierături

Concetățeni
noi care pentru li bertatea celor care ne exploatează astăzi
am luptat

Strigăte: Tacă-ți botul Alară Ascultați-l ascultați-l

Patria e-n pericol

Noi vorbim despre Franța

dar pentru cine-i Franța

Noi vorbim despre libertate

dar pentru cine-i libertatea asta

Deputați ai Adunării Naționale

niciodată nu vă veți smulge din trecut

niciodată nu veți înțelege

în ce schimbări profunde v-ați angajat

(Fluierături și huiduieli)

De ce nu există oare mii de locuri

în această Adunare Națională

pentru ca toți cei care vor

să poată auzi ce se petrece-aici

DUPERRET

Unde vrea să ajungă cu vorbăria lui

Să mai amuță oamenii încă odată

uitați-vă mai bine ce public e-n tribune

brodeze porcăreșe și spălătoreșe

răpite celor ce le dau de lucru

Cine mai e cu ei

Trîntorii haimalanele parașiti

toți cei ce umblă telele pe bulevarde

(Indignare în public)

și care zac prin cafenele

Întrerupere: Dacă am putea...

toți deșinuți puși în libertate

nebulii evadați de prin azile

(Tumulț și fluierături)

cu aștia vrea el oare

să ne conducă țara

MARAT

Mincinoșilor

Voi urîți poporul

(Vociferări de indignare).

Strigăte: Trăiască Marat. El spune adevărul

Voi sinteți cei ce n-au să vadă niciodată în popor

decît o masă brută și înformă

fiindcă v-ați rupt de el

V-ați lăsat cîrțiți în Revoluție

fără a-l cunoaște principiile fundamentale

Oare nu spune respectabilul Danton el însuși

că-n loc să interzicem avuția

ar fi mai bine să ne străduim

ca să-l redăm mizeriei ceva din demnitatea el

Și Robespierre

care pălește numai cînd zude cuvîntul violență

nu se așează oare cu plăcere la mesele distine

și nu discută elegant

la pîlpirea luminărilor

(Plecături din limbă)

Strigăte: Jos cu Robespierre! Trăiască Marat
Voi n-ați avut decât o singură ambiție să fiți asemeni
canailor astora pudrate
să semănați cu Talleyrand cu Lafayette sau cu Necker

COULMIER
(se interpune)

Gura
Azi ne aflăm în anul una mie opt sute opt
și împăratul a redat acestor nume
odinioară murdărite și tirite în noroi
tot lustrul cuvent

MARAT
(redă cuvântul)

sau cu ceilalți
oricum s-or mai numi
Avem nevoie în sfârșit de un adevărat deputat al poporului
de-un om incoruptibil
în care să putem avea încredere
Pentru moment avem confuzia și haosul
Foarte bine
e prima etapă
Acum trebuie să trecem la a doua etapă
alegeți un om
care să vă apere interesele

Întreruperi: Marat dictator
Marat în baia lui
Jos cu el La gunoi
Marat dictatorul șobolanilor

Dictator
Cuvântul ăsta trebuie să dispară
Ursc tot ce-aminteste
de patroni de patriarhi
Vorbes despre un șef
capabil să vă scape la vreme din impas
(Cuvintele i se pierd într-un tumult violent)

DUPERRET

Vrea să instige
la crime noi

MARAT

Nu sîntem asazini
Ucidem în legitimă apărare
ne batem
pentru viața noastră

DUPERRET

Ah dacă am avea idei și planuri creștoare
în loc de agitație
Dacă am regăsi frumosul armonia
în locul fanatismului și al delirului

(Cei patru cîntăreți tăbără pe el și-i închid gura Roux ținînd din fundul scenei)

Luati seama la ce se întîmplă
uniți-vă
dobiți-vă dușmanii
distrugeți-i
căci dacă ei triumfă
nu vor cruța pe nici unul din voi
și tot ce-am cîștigat
va fi pierdut

Strigăte entuziaste, fluierături și tropăieli, în cor:

Huoa
Afară cu Marat
Jos Jos
Strigăte

Marat Marat Marat Marat Marat
Incununați-l pe Marat
Un triumf pentru Marat
trăiască poporul străzii
trăiască spînzurațiile
trăiască brutăriile
trăiască libertatea
jos cămașa de forță
jos ușile zăvorâte
jos gratiile

(Răscăladă și vociferări. Bolnavii năvălesc în fața scenei.
Cada lui Marat e împinsă pe podiumul din dreapta.)

CORUL:

Bravo Marat Marat ne e speranța
Numai în tine crede toată Franța

KOKOL și POLPOCH

(dansînd):

La moarte bogătașii Să-i aruncăm pe foc
Toți gologanii țării să-i punem la un loc

CUCURUCU și ROSSIGNOL

(dansînd):

Dorim și noi acuși să ne-ndulcim un pic
cu căprioară friptă cu cremă și flstic

CORUL

Marat Marat Marat Marat Marat

SADE

Înaintează, pe cînd corul vorbit se estompează în fund
Pînă la urmă au să-și găsească unul
pe care să-și descurce tot năduful

și au să-l facă monstru însetat de sînge
și o să intre în istorie cu numele Marat

A TREIA ȘI ULTIMA VIZITĂ A CHARLOTTEI CORDAY

Anunțatorul bate de trei ori cu bostonul în podea, pe cînd Charlotte face gestul bădăii
în ușă. Marat tresare și privește în direcția Charlottei Corday.
Simonne se poartă în fața căzii ca să-l protejeze.

DUPERRET

Ce cauți aici
Știi cine locuiește-n casa asta

CORDAY

Cel
pentru care am venit

DUPERRET

Ce vrei cu el Charlotte
Să nu mergi mai departe

(Code în genunchi în fața ei)

CORDAY

Am o misiune
trebuie s-o îndeplinesc
du-te (Îl respinge cu piciorul)
și lasă-mă singură

(Duperret îi îmbrățișează gleznele. Ea îl lovește cu picioarele de cîteva ori. Duperret
se retrage pe genunchi.)

ANUNȚĂTORUL

(o arată cu bostonul pe Charlotte)

Pentru a treia oară o puteți vedea
pe cea care ne-o joacă pe Charlotte Corday
și își încearcă șansa la ușa lui Marat
și Duperret stă prăbușit în fața ei

(Îl arată pe Duperret)

Îi doare despărțirea Dar această fată
vă rog să observați că îl disprețuiește
și nu vrea să renunțe la hotărîrea luată

(ridică indexul)

căci nu putem schimba ce se-mplinește
chiar dacă am dori să nu fie așa

(o arată pe Corday)

Orice s-ar întîmpla el n-o interesează

(Îl arată pe Duperret.)

Duperret se retrage înapoi, tîrîndu-se pe genunchi)

I-a și uitat

(Îl arată pe Marat)

cel din-năuntru e-l o obsedează

MARAT

(se ridică în picioare):

Nu m-am dăruit

și-am s-o mai spun o dată

Simonne

und-o Lebas

Apelul meu este urgent

(Simonne se dă la o parte, apoi rămîne acolo nemiscată fixînd-o pe Charlotte Corday
cu o privire fascinată.)

SADE

(Se îndreaptă spre cadă):

Marat

pamfletele și discursurile n-au nici o valoare

pe lingă fata venită să te vadă

să te strîngă-n brațe și să te sărute

Marat

aici e o fecioară care îți se oferă

(Charlotte se îndreaptă și zîmbește, își aruncă părul pe umăr și-și pune mîna la sin,
unde are ascuns pumnul)

Privește-o cum zîmbește

cum îi lucrează dinții

cum își aruncă părul

Marat

lasă tot restul

acum cînd ea vine spre tine

Marat

nu mai există nimic altceva

decît trupul ei

Privește

ea-i aici

cu sinul gol sub pinza fină

Poate că are un cuțit la ea

ca să dea farmec dragostii

(Charlotte face un pas spre cadă. Ea își oferă trupul la vedere, se mișcă cu grație.
Simonne stă incremenită, frîmîntă mașina clapa pe care o are în mînă.)

MARAT

Simonne

Simonne cine-a bătut la ușă

SADE

O fată

venită din singurătatea unei minăstiri de țară

Gîndește-te

la fetele acestea care dorm pe piatră

înveșmîntate-n pînză aspră

cu aerul cald al cîmpurilor care trece

printre zăbrele

Gîndește-te

la fetele acestea culcate

cu pîntecul și sinul umed

visînd acolo la bărbații

care afară conduc destinele lumii

Acord de lăută. Pe un ton de recitativ, pe cînd cei patru cîntăreşi înaintază şi execută «Pantomima Împerecherii». » Rossignol îl cădăreşte pe cel mai voinic dintre flăcăi şi face cu el acrobaşii de cîldărie.

SADE

(pe acompaniament muzical)

Dar ea s-a săcurat de izolare
şi-a vrut să participe la marea răsturnare
prinsă de focul pasiunilor recente
şi fascinată de evenimente
căci Revoluţia aceasta rămîne vorbă goală
fără o-mperechere generală

CORUL

(în canan)

Căci Revoluţia aceasta rămîne vorbă goală
fără o-mperechere generală

(Pantomima ia sfîrşit)

SADE

Marat
nu e adevărat
decît trupul femeii care te aşteaptă
Marat
închis în fundul fortăreţei mele
vreme de treisprezece ani
am înţeles
că lumea noastră e o lume de trupuri
că fiecare trup e plin de-o forţă înfricoşătoare
că fiecare trup e solitar şi torturat de propria-i nelinişte
în această solitudine
prinsă în orizontul zidurilor
auzeam murmurul perpetuu al buzelor
simţeam necontenit
în palma minilor şi pe pielea trupului
uşoarele atingeri
în dosul celor treisprezece zăvoare ale temniţei mele
cu picioarele în lanţuri
n-am visat
decît aceste găuri ale trupului
făcute
să te vîrî şi să te pierzi în ele
(Un bolnav înaintază pe virfurile picioarelor apîecat înainte, şi rămîne la limita planului de joc, cu capul strîns între umeri, ascuţind încordat. Alţi bolnavi îl urmează)
Neîntrerupt am visat acest partener
şi-a fost un vis de gelozie neînfrînată
de violente meditaţii
Marat
temniţele trupului lăuntric
sînt mai cumplite decît cele mai adînci închisori de piatră
şi-atîta timp cît nu vor fi deschise
toată revolta noastră va rămîne

o tresărire-a unor deşinuţi
striviţi de fiecare dată
de cel care zac închişi în oenă

CORUL

(reia pe muzică)

Căci Revoluţia aceasta rămîne vorbă goală
fără o-mperechere generală

(Muzica ia sfîrşit)

CORDAY

(cîntă Simone, cu acompaniament de lăută):

I-ai dat scrisoarea lui Marat
E vorba de viaţă şi de moarte Lasă-mă să intru
Trebuie să-i vorbesc despre situaţia din Caen
unde ceilalţi îi urzesc nimicirea

MARAT

Cine-i la uşă

SIMONNE

(se postează din nou în faţa băii ca să-l protejeze)

Această fată din Caen

MARAT

Las-o să intre

(Simonne se dă înapoi, clătînd disperată din cap.
Se ghemuieşte pe podium în dosul cîzii şi-şi ascunde faţa în palme.
Corday înaintază spre cadă. Corpul i se mişcă. Ea zîmbeşte. Mina îi e mereu la sîn.
Sade părăseşte planul de joc şi se reîntoarce pe podiumul său, unde rămîne în picioare şi urmăreşte încordat acţiunea).

CORDAY

(cu voce joasă)

Marat
am să-ţi spun numele eroilor mei
dar nu-l trădez
căci îi vorbesc unui mort

MARAT

(îşi îndreaptă spinarea)

Vorbeşte mai clar
nu te-nteleg
apropie-te

(Corday se apropie de cadă, cu un zîmbet înghiţat.
Corpul ei face mişcări lente şi legănate. Ea îşi strecoară mina în corset.)

CORDAY

(luînd puţin cîte puţin un ton de bifugială)

Îi aduc nume
Marat
numele celor
care s-au adunat la Caen

Ți-l spun pe Barbaroux

și pe Buzot

pe Pétion

Louvet

Brissot

Vergniaud

pe Guadet

pe Gansonne

(Pe măsură ce rostește numele foșii se crispează de sălbăticie făcând din ură și voluptate.)

MARAT

Cine ești

Vino mai aproape

(Marat își îndreaptă spatele. Pinza îi alunecă de pe umeri. Charlotte se apropie și mai mult, cu aceeași alură flexibilă. Ea întinde mîna stîngă, ca pentru o mîngiere. Cu mîna dreaptă ține pumnalul, în corsaj)

CORDAY

Eu vin Marat

tu însă nu mă vezi Marat

întînd ești mort

MARAT

(cu bustul gol, se ridică, strigă):

Le Bas

scrie ce-ți dictez

azi sîmbătă treisprezece iulie

o mie șapte sute nouăzeci și trei

Către Națiunea Franceză

Corday e acum foarte aproape de Marat. Mîna ei stîngă îi atinge pielea, pieptul, umerii, gîtul. Marat e răsturnat pe spîntarul căzii. El ține pona în mîna dreaptă. Corday trage pumnalul din sîn. Îi opucă cu amîndouă mîinile și își ia un mare avînt ca să-l lovească. Anunțatorul scoate un fluierat strident.

Bolnavi, înfirmierii și călugărițele nu se cîntesc Corday. se prăbușeste istovită. Marat își revine poziția de repaus, oplecat spre înainte.

INTERRUPTUS

ANUNȚATORUL

Domnul de Sade din viclenie scriitoricească

a vrut aici un timp să ne oprise

și a pus un interruptus Grație lui Marat

în clipa de pe urmă să aștepte

ce-o să se-ntîmple cînd în moarte va dispărea

și ceea ce firește cunoașteți fiecare

Arată spre public

Muzica atacă un marș militar rapid.

Cei patru cîntăreți înaintează pe planul de joc, cîntă executînd pe ritmul muzicii exerciții greșite.

CEI PATRU CÎNȚĂREȚI

Dăm în Wendéa lupte-nverșunate

plini de avînt și de ferocitate

și-n luraș crunt pornim cu căi-n spume

să radem regaliști de pe lume

Cu steagurile-n vînt peste ruine

Coloana de pedeapsă vine vine

cu flori la arme neclintîți în sa

noi sîntem regimentul lui Marat

și-n cîntea ta Marat ca pe un far

teroarea o aprindem iar

Tot ce ne-al spus și ne-al profetizat

cu bărbăție s-a realizat

dușmanii zac de-a-valma în țărîna

sau își ridică viața cu propria lor mîna

Tunuri și cai înfruntă cu îndrîzneală

Lyonul e contra revoluției redată

Îi cucerim și-acolo executăm cu ură

trei mii de regaliști să fie-nvățături

Prin Nantes de asemenea coloana trece

și are grijă mii de trădători să-nece

Unde trăiau rebelii în fiecare casă

nici urmă nu rămîne și pulbera e rasă

Cu steagurile-n vînt coloana trece-n zbor

și iat-o la Toulon orașul trădător

Acolo este unul încă nu-l știm nici noi

care la mari victorii o să ne-ducă-apoi

Vezi deci Marat cum merge și cum pe care drum

de altfel și-ntre noi ne curățăm acum

Bine spuneai că-i necesar să-i lichidăm înții de toate

pe cei care sînt slabi sau dau dovezi de incapacitate

Robespierre amicului Danton îi taie căpățîna

și iată

nu se-mplinește bine săptămîna

că iar mai tale cu dulumul amii de alcădă

în care-avea-incredere întreaga Franță

și noi în marea noastră ignoranță

Marat este de necrezut

noii stăpîni au un curaj nemaivăzut

în car spre ghilotină cu nobilii rebeli

se văd trecînd acum și jacobini fideli

și au sub ghilotină același sînge toți

ca sclîruri sînt tot una Separă-i dacă poți

Marat nu mai pricepem nimic și mai ales

destinul ni se pare cludat de ne-nșeles

Robespierre e-acuma cu mîinile legate

și capul lui spre coșul călăului se-abate

Marat ce sens au astea și-n care lege-i scris

să fie veșnic unul de celălalt ucis

E-ntre-adevăr nevoie să fie chiar așa

E-ntr-adevăr nevie sus de-un dictator care
 să creadă c-ar conduce el ceva
 și mintea să și-o plardă în trebi Imaginare
 Marat și-acum să-și spunem ca să-și mai vil în fire
 ce șef am căpătat ca moștenire
 Pe Bonaparte care vine
 din Corsica sau din Sardinia ca tine
 El pace veșnică figăduiește
 și-n fabrici de-armament ne folosește
 În cinstea Revoluției s-a botezat
 Napoleon Întilul împărat

(Un acord solemn)

Da asta e spectacolul cu adevărat
 și dacă nu ne umple burta ochii ni-l distrează
 iar popii
 toți
 ne binecuvintează

UCIDEREA

Anunțatorul face semn cu bastonul.

Charlotte Corday, brusc lucidă, își ia un mare eian și înfige cu violență pumnalul în pieptul lui Marat. El e inundat de sînge.

Sade se apleacă triumfal, scuturat de un râs tăcut. Anunțatorul ridică bastonul și cei patru cîntăreji ca și bolnavii grupăți în dosul planului de joc, scot un strigăt general.

Toți aleargă și formează un tablou eroic în jurul căzii. Iată-i compoziția: Marat, ca în tabloul clasic al lui David, însă brațul drept să-i atîrne afară din cadă. În mîna dreaptă mai ține încă pona, în cea stîngă hîrțile. Charlotte Corday strînge încă pumnalul. Cei patru cîntăreji o țin din spate și-i răsucesc atît de brutal mîinile încît corajul i se rupe și sîniți îi opar gori. Simonne se apleacă peste cadă, cu un gest de groază. Duperret e prăbușit în genunchi lîngă podiumul din dreapta. Roux stă în picioare pe o bancă, în dosul căzii.

În românește de GELLU NAUM

La paginile 221 și 2249, imagini din spectacolul Marat-Sade cu Peter Weiss, în regia lui Peter Brook, la Royal Shakespeare Theatre.



MARAT-SADE

ÎN TRE LUXUL SCENEI

ȘI

RADICALISM

Indiscutabil că plesa lui Peter Weiss «Persecutarea și asasinarea lui Jean-Paul Marat jucată de pensionarii ospiciului de la Charenton sub îndrumarea Marchizului de Sade» este, pentru teatru, o experiență dintre cele mai înalte: acest fapt e adevărat și prin montarea făcută de Peter Brook cu Royal Shakespeare Company. Spectacolul stârnește pe drept cuvânt reacții de interes și plăcere. Întrebarea ce se naște este de a ști care sînt factorii și cauzele acestui interes.

Artă teatrului poate fi desfășătoare în sine, iar «teatralitatea» poate consiliu un obiect de delectare chiar de sine stătător: elementul real, imaginarul scenei, se dovedește uneori capabil să absoarbă întru sine totul. E de presupus că, lăsați în voia gustului și profesunii, majoritatea oamenilor de teatru s-ar concentra cu precădere asupra efectelor de scenă. Într-adevăr, pentru unii ca ei, ispită de a considera drept secundară satisfacerea prin teatru a unor interese omenești mai largi, este posibilă. Rămîne contraponerea la aceasta: orice actor și regizor are nevoie de audiență, și nimeni nu poate porni de la premisa că publicul se va lăsa antrenat în experiențe teatrale «pure». Iar spectatorul e interesat în principal de lucruri existînd în afara teatrului: de schimbări sociale, de problema puterii, de anume

* Impresii critice despre spectacolul Marat-Sade montat și regizat de Peter Brook (Stuart Hampshire predă filozofia la Princeton).

conflicte de ordin moral, — poate de poezie. Un teatru care să dea satisfacție și să atragă constant succesul de casă — dînd concomitent de lucru dramaturgilor și actorilor — trebuie în mod necesar să apeleze la unul sau altul din aceste interese. Acesta a fost, desigur, cazul lui Shakespeare, sau al lui Molière; altfel însă au stat lucrurile cu Marchizul de Sade, întrucîmpare a «teatralității» propriu zise și complete, omul mistuit de rîvnă ei cu desăvîrșire, cel ce s-a zăbătut o viață întreagă căutîndu-și un public ca să se poată folosi de el atît ca de un pretext cît și ca de o asistență în necurmata lui ambiție de a se da și de a da în spectacol. Doar la sfîrșit — în ospiciul de la Charenton — Sade s-a putut bucura de public ca de o adevărată pradă captivă. Actorii alcătuiau și ei acolo o distribuție ideală, căci pensionarii azilului aveau despre realitatea nereprezentată concepții tot atît de libere ca și Marchizul însuși. Pentru Sade, deosebirea dintre lubrificate și reprezentarea teatrală a lubrificației, dintre cruzime și reprezentarea teatrală a acesteia, între faptul de a fi liber și reprezentarea scenică a libertății ideale, era greu, dacă nu imposibil de deînlț (...). Interminabilele lui scrieri, toate povestirile și toate piesele lui, seamănă cu indicații de regie pentru propria-i viață, și, în această calitate, covîrșesc textul.

Erau deci motive temeinice ca tocmai Sade, — un autor în mare măsură ilizibil, și exercitînd asupra contemporanilor săi o influență cvasi-nulă sau neglijabilă — să fie ales acum ca nume sonor și siluetă emblematică. Sade a fost într-adevăr un precursor al «show-business»-ului, al vieții personale proiectată la rampa marelui public. În viață și în învățătură, și mai presus de toate în raportul dintre acestea două, Marchizul s-a arătat a fi un filozof al «curiozității teatrale», un om a cărui existență a fost gîndită episod cu episod, ca o piesă de teatru, și ale cărui piese de teatru s-au născut invariabil moarte. Acțiunile lui cotidiene erau comentarii fără efect practic intenționat, iar isprăvile lui sexuale — bufonerii. Viața lui Sade, atît înăuntrul ospiciului cît și dincolo de reclusiune, a fost un fel de reducere fenomenologică prin care toate consecințele firești ale acțiunii erau trecute fie între paranteze, fie între ghilimele.

Originala idee a lui Peter Weiss are deci o strălucire extraordinară: autorul și-a propus să facă din Sade centrul însuși și comentatorul unei piese jucate la rîndul ei într-o piesă, modalitatea ilustriînd întreaga bogăție de efecte scenice pe care teatrul de după Büchner, Pirandello, Brecht și Genet o poate scoate la iveală. Materialul «piesei-sertar» îl constituie evidența istorică propriu zisă: Marchizul de

Sade realizându-și în sfârșit ambițiile teatrale în ospiciul de la Charenton (...). Pentru el, strategia deșevată — atât în sinul corpului social cît și în al celui individual — constă din expunere scenică, din convocarea unui public moralmente elevat și, în cazul de față, « progresist », în fața căruia să se țină discursuri bine făcute cu privire la război, la slăcie și la libertate, — așteptîndu-se ca spectatorii să aplaude aceste prea nobile sentimente subversive: ceea ce, de altfel, s-a și întîmplat la New York.

... În momentul mult amînat al punctului culminant, cînd Charlotte Corday sîvîrșește în sfârșit mișcările dinainte hotărîte și-l înjunghie pe Marat în baie, toți actorii scot în cor un oftat de plăcere. În dezordinea finală ce urmează, alienații (scena) sunt slobozi să se năpustească acum asupra publicului sănătos la mînte și « aristocrat »; Sade zîmbește satisfăcut. Jocul piesei și-a îndeplinit menirea elibatoare, — acum încheiată. Rămîne doar ca distribuția piesei « din afară », printr-un ultim sens al înstrăinării, să respingă patronajul publicului propriu-zis, dînd ironice aplauze binevoitoare lor aprecieri.

... Montarea lui Peter Brook, e, de la un capăt la celălalt, deosebit de frumoasă și în culoare și în deplasările de grup; piesa e un adevărat tablou în neconținută mișcare, atenuînd zmulctura neordonată, violentă sau obscenă a locațiilor ospiciului și reducînd-o la un cuminț tipar estetic evocînd parcă pinzele lui Géricault.

... Conceput cu subtilitate, spectacolul e superb și prin siguranța regizării; jocul aproape ireproșabil al actorilor e permanent scos în valoare și subliniat de o multitudine de detalii asupra cărora nu este locul să insistăm: un mare succes teatral, o demonstrație vie a faptului că un regizor de teatru poate rivaliza atît cu cinematograful cît și cu opera în privința densității sugestiilor comunicate. Dar cu toate acestea, prin unele laturi ale piesei, *Marat-Sade* e deprimant și deconcertează. ... Dincolo de strălucita ei montare, prin tratarea temelor politice, piesa pare zăbrelită, e cumva aluzivă și manieristă. S-ar putea ca principala ei slăbiciune să fie o anumită lipsă de convingere și claritate în conceperea și conturarea personajului Marat. Peter Weiss pare să se fi îndoit de formidabila putere explozivă a unui crez politic radical. Confruntat cu Sade, — coborît din supra-structura politică și societății către lumea subterană — Marat ni se înfățișează ca o siluetă animată de un patos superficial și depășit, personaj înfrînt și răposat încă dinaintea ridicării cortinei. Învedereat, alta trebuie să fi fost intenția originală și postulatul argumen-

tului. Vechile conflicte și contradicții europene din anii 30 — opoziția dintre libertatea individuală de a da curs liber nebuniei personale pe de o parte, și necesitatea unei revoluții disciplinate pe de altă parte, se prezintă aici ca elemente dintr-un fel de joc retrospectiv, plin de urbanitate și de prea multă deșevare. În cea mai mare parte a lucrurilor de cuvînt, Marat este redus la o apariție decorativă, parte alcătuitoare a unei mari fresce. Cîntecele brechtienne sunt emoționante și ele, dar tot în sens aluziv și ironic. Charlotte Corday este la rîndul ei un chip dintr-un tablou, o construcție estetică. Spectatorul venit la teatru cu apetituri mai aspre, nu de ordin estetic, dorește să fie răscolît realmente de reprezentarea unui conflict, sau de poezie, ca în *Moartea lui Danton* sau în *Rosmersholm* ... Chiar la Pirandello, tema teatralistică și jocul actoricesc sunt explorate prin prisma problemelor-cheie ale vieții italiene, în lumina unui realism sumbru și acut. *Marat-Sade* dăruiește incitare de ordin estetic, evocă cu acuratețe istoria; e însă statică și, fără să fi fost răscolît sau asalkat, publicul părăsește sala cu senzația confortabilă de a fi putut aprecia o tehnică teatrală de mare finețe. Faptul că printr-un fel de bluff și dublu-bluff, această temă se află înscrisă în chiar trama piesei nu alterează cu nimic, nici în final, această impresie. *Marat-Sade* de Weiss-Brook e un spectacol strălucit și un spectacol de lux.

(Din *Modern Writers and Other Essays* by Stuart Hampshire, London, 1969)

În românește de A.B.



PETER BROOK

TEATRUL BRUT

PETER BROOK e unul din acei regizori de renume mondial care, pe lângă puneri în scenă strălucite (în cazul său, cele shakespeariene — Regele Lear a fost aplaudat cu admirație și la București — Marat Sade, US, Christine Keeler Story și multe altele) găsesc răgazul să mediteze asupra destinului de azi și de mâine al artei teatrale. Nu ca teoretician, nu ca estetician, ci ca om de teatru activ și atent, stăpîn pe o vastă experiență, spectator pasionat care a asistat la cele mai importante experiențe scenice ale vremii.

The Empty Space e o sinteză a meditațiilor și observațiilor culese de-a lungul unei întregi cariere, în care citim, ascunsă printre date, fapte, referiri la diferite situații culturale și sociale, o anumită grijă pentru soarta teatrului. Peter Brook «distruge» într-un prim capitol ceea ce el numește «teatrul mortal», adică spectacolul învechit, osificat, plictisitor; apoi «construiește» în capitolele următoare imaginea unui teatru posibil al contemporaneității noastre, în diferite ipostaze: «socru», «brut», «imediat».

Am extras din interesanta carte a ilustrului regizor londonez o parte din capitoul «Teatrul brut», pe care am socotit-o mai aproape de preocupările vii, actuale de la noi și de pretutindeni. Cîruia, în această scriere, derul proaspăt al lipsii de prejudecăți, al unei libertăți expresive care exclude snobismul și «avangarda» zgometoasă, al unei pledoarii pentru omeneie și adevăr în sensul cel mai autentic al cuvintelor.

FLORIAN POTRA

Teatrul popular a fost acela care a salvat întotdeauna soarta momentului. De-a lungul secolelor, el a luat diferite forme, toate cu un făcator comun: necioplia. Sare, sudoare, rumoare, duhoare, un teatru care nu e în teatru, un teatru de carete, de căruțe, de schelărie, de spectatori care stau în picioare, care beau așezăși la mese de ospătărie, de spectatori care intervin în dialog, care răspund la replici; un teatru făcut în magazii, în poduri de case, în hambare; culise care dăluie o singură seară, velinii zdrențuite prinse în ace de-a curneziișii parterului, paravane scorjite pentru a ascunde rapida schimbare de vestimentă a actorilor. Așa e: acel unic termen generic, teatrul, le cuprinde pe toate, pe lingă lampadare. Mi s-a întipărit deseori să intru în polemică cu arhitecți angajați în construirea unui teatru nou, căuind zadarnic cuvintele prin care să le comunic convingerea mea personală că nu e vorba de edificii bune sau rele: nu e zis că un loc splendid produce în mod necesar explozia vieții. Tocmai acesta e misterul teatrului, dar în înțelegerea acestui mister rezidă singura posibilitate de a face din teatru o știință bine ordonată. În alte forme de arhitectură există un raport precis între proiectul conștient, bine dimensionat, și funcționalitatea întregului: un spital bine desenat poate să fie mai eficient decît un altul, înghebat de mintuală. Cînd e vorba de teatru însă, problema proiectării nu poate avea un punct de plecare logic. Nu e vorba, de fapt, de-a enunța analitic condițiile precise și oportuna lor organizare, deoarece o asemenea enunțare nu poate să producă în genere, nimic altceva decît o sală cumințe, convențională, adeseori rece. În materie de teatre, știința construcțiilor trebuie să se completeze cu studiul a ceea ce poate să stabilească raportul cel mai viu între ființe omenești: și putem, oare, spune că acest scop se realizează prin asimetrie, eventual prin dezordine? Și, în acest caz, ce normă se poate impune dezordinii? În cazul teatrului, arhitectul va obține rezultate mai bune dacă va lucra ca scenograf, deplasînd intuitiv buciile de carton presat, iar nu construindu-și un model cu coșcoageamite planimetrice, riglă și compas. Dacă se descoperă că fecalele sînt un îngrășămint opim, nu face să umbliăm cu prea multe subtilități; dacă se vede că teatrul are nevoie de un anumit element de cruditate, acest element trebuie acceptat ca parte integrantă a humusului natural. În zilele cînd mîndria electronică făcea primul pas, un grup de tehnicieni germani au susținut că vor reuși să obțină orice sunet posibil de obținut, în genere, doar cu un instrument natural: ba chiar ziceau că vor face lucruri și mai bune. Au descoperit, pe urmă, că toate sunetele produse de ei erau caracterizate de o uniformitate sterilă. Au trecut, atunci, la analiza mai atentă a sunetelor emise de instrumentele tradiționale, clarinete,

* Din volumul The Empty Space, cap. Teatrul brut.

flauturi, viori, și i-au dat seama că fiecare notă produsă cu aceste mijloace naturale era îmbogățită de o doză bună de zgomot pur și simplu: scrișul arcușului, un amestec de aer și de răsunare grea în lemn și în metal. Din punct de vedere al purității nu era vorba decât de praf și de zgură, și totuși compozitorul noului gen de muzică s-a văzut repede constrâns să fabrice o murdărie sintetică, artificială: numai așa, de fapt, puteau să-și «umanizeze» compozițiile. Arhitecții, în schimb, rămân surzi la această chemare și astfel anii trec în timp ce experiențele teatrale cele mai vitale se produc în afara locurilor oficial construite și destinate scopului. Când Craig a influențat întreaga Europă, dimi de o jumătate de secol, numai cu câteva reprezentări date la Hampstead în naosul unei biserici; firma teatrului brechtian, un *velarium* alb, și-a avut practic originea într-o pînă în care Brecht s-a văzut nevoit să întindă o sîrmă dintr-un perete în altul. Teatrul brut e apropiat de popor: poate fi vorba de un teatru de marionete sau, cum se întîmplă încă în zilele noastre în anumite săsulețe grecești, de un spectacol de umbre animate, dar totdeauna și în orice caz e marcat de absența a ceea ce numim stil. Stilul are, de fapt, nevoie de timp și de comoditate, în timp ce a organiza un spectacol în condiții de «necipilire» e ca a face o revoluție, fiindcă orice lucru aflat la îndemînă poate și trebuie să se transforme într-o armă. Teatrul brut nu stă să aleagă și să selecteze: dacă publicul dă semne de nerăbdare, e mai important să-și pui la punct pe cel mai turbulenți (sau să improvizezi un gag), decât să încerci păstrarea unității stilistice a scenei. În luxul teatrului de înaltă clasă totul poate fi monolitic compact, pe cînd în Teatrul primitiv se poate întîmpla să recurgi la fînă pe obraz, pentru a simula paloarea spaimii. Arsenalul e fără fund: aparturiile, placardele, replicile de duh țărănesc, folosirea fixărilor incident neprevăzute, exploatarea fiecărei contradicții, stereotipul exagerării, nasurile posibile, tipologia tăietă cu toporul, burile realizate cu o pernă sub cămașă. Teatrul popular, eliberat de sclavia unității stilistice, vorbește în realitate un limbaj de un stil cît se poate de sofisticat: de obicei, publicul plebeu nu întîmplea nici o greutate în acceptarea incongruențelor de cadență sau de vestimentație, în trecerea bruscă de la mim la dialog, de la realism la sugestie. Spectatorul popular urmărește firul narațiunii, înconștient de faptul că uneori se frînge un întreg esafodaj normativ, ridicat în locuri necunoscute lor. Martin Esslin a scris că în închisoarea Saint Quentin unii ocași, care vedeau pentru prima oară în viața lor o dramă, avînd în față *Așteptîndu-l pe Godot*, n-au avut nici o dificultate în a urmări ceea ce frecventatorilor obișnuși ai sălilor de teatru li se părea de neînțeles.

Un pionier al mișcării de redescoperire a lui Shakespeare a fost William Poel. O dată, o acțiune care lustrase cu Poel la o versiune a lui *Mulțumit pentru nimic*, prezenta cu vreo cîndeci de ani în urmă pentru o singură seară într-o London Hall cam întinucosă, mi-a povestit că în prima zi de repetiții, Poel a venit la teatru cu o servietă plină de dieturi de ziar și de foi volante, de fotografii ciudate, de desene bizare, de imagini decupate din cotidiane și reviste. «Asta ești tu», zice Poel actriței, înmîindu-i fotografia unei debutante la Royal Garden Party. Unui alt actor îi dădu imaginea unui cavalier în armură, altuia un portret de Gainsborough, altuia pur și simplu un joben. Cu toată simplitatea, regiilor nu făcea decât să exprime ideea pe care piesa l-o sugerase la prima lectură, într-un mod imediat, cum ar face un copil, iar nu un ars adult care încearcă să se documenteze asupra naționalității istoriografice cu privire la o anumită epocă. Prietena mea m-a asigurat că acea harababură *pre-pop-art* avea o omogenitate extraordinară. Sint convins că era așa. Poel a fost un mare inovator și a înțeles perfect că coerența nu are nimic de-a face cu stilul shakespearian autentic. Odată, am pus cu însumi în scenă o

versiune a *Zadarnicelor chinuri ale iubirii*, în care am îmbrăcat personajul Constance Dull într-o uniformă de polițist victorian, deoarece acest nume îmi evocase pe loc imaginea tipică a *bobby*-lui londonez.

Într-o altă ordine de motive, celelalte personaje purtau costume din secolul al XVIII-lea, la Watteau, dar nimănui nu-i trecu prin cap să semnalizeze anacronismul. Cu mulți ani în urmă, am asistat la o regie a *Scorpiei îmbîlînzite* unde toți actorii avuseseră mîna liberă în alegerea costumului, care, după opinia lor, se adapta mai bine la modul lor de a vedea respectivul personaj (îmi amintesc încă de un *cowboy* și de un grăsan care pleznă într-o uniformă de păi, strînsă pe corp) și totuși, acela mi s-a părut modul cel mai eficient de a realiza comedia, față de toate celelalte versiuni văzute în viața mea.

Desigur, mai ales «murdăria» e cea care dă tăis primivităților; gunoii și vulgaritatea sînt lucruri ale firii, obscenitatea e francă și, cu aceste elemente, spectacolul dobindește un rol socialmente eliberator, întrucît teatrul popular e, prin constituția sa, antiautoritar, antitraditional, antipomp, antipretențios. E teatrul hărmăleii, iar teatrul hărmăleii e teatrul aplauzelor.

Să ne gîndim la cele două înspăimîntătoare mîști care ne iescodesc din paginile actor cîrpi despre teatru: am învățat că, în Grecia antică, aceste mîști reprezentau două elemente partare, tragedia și comedia sau, cel puțin, ne sînt mereu înfățișate drept cele două părți egale ale unui întreg. Totuși, după ce a trecut epoca elenistă, s-a considerat ca «legitim» numai teatrul important, în timp ce Teatrul rudimentar (grosolan) a fost retrogradat pentru lipsă de seriozitate. Cu toate acestea, orice încercare de revitalizare a teatrului a trebuit să se îndrepte spre izvorul popular. Meyerhold avea peluri foarte înalte; veneratul său maestru era Stanislavski, prieten îl era Cehov, dar la o adicăteala, Meyerhold a trebuit să recurgă la circ și la *music-hall*. Brecht avea rădăcini în cobaret; John Littlewood aruncă priviri interesate spre «luna-park»; Cocteau, Artaud, Vahcangov, cei mai improbabili tovarăși de drum, își părăsesc fumurile și se-nțore la popor; iar Teatrul total nu e decât amestecul tuturor acestor ingrediente, Teatrul experimental leze mereu din sălile oficiale pentru a se adăposti în podurile caselor și în arene: *musical* american (în rarele ocazii cînd își menține promisiunile), iar nu opera lirică, e adevăratul loc de înclinare al arcelor americane. Broadwayul se adresează libretistii, coreografil și compozitorii. Un coregraf ca Jerome Robbins, exemplu tipic, se mută din teatrele pure și abstracte ale lui Balanchine și Martha Graham spre grosolăna show-ul popular. Dar cuvîntul «popular» nu ajunge să explice totul: «popular» ne amintește serbările țărănești și un popor vesel și lipsit de griji. Să nu uităm, însă, că tradiția populară e și batjocură, satiră feroce, caricatură grotescă. Această trăsătură se găsește în cel mai mare din teatrele grosolane, cel elisabecan, în timp ce în teatrul englez de azi, obscenitatea și truculența au devenit motorul unui redescoperiri. Suprarealismul e grosolan, Jarry e grosolan, Teatrul lui Spike Milligan, în care imaginea eliberată mulțumită anarhiei, zboară de colo pînă colo ca un iillac înnebunit, întrînd și ieșind din orice formă și stil cu puțință, are toată grosolăna de pe lume. Milligan, Wood și alți divi sînt panoul care indică drumul spre ceea ce ar putea să devină o viguroasă tradiție engleză.

Am văzut două versiuni ale lui *Ubu Roi* de Jarry, care pot să lîmpezească foarte bine diferența dintre o tradiție grosolană și o tradiție artistică. Televiziunea franceză ne-a oferit o regie a lui *Ubu* care a izbucnit să îndeplinească, recurgînd la mijloace electronice, o marea înfățișare de virtuozitate. Regizorul a reușit, în mod strălucit, cu actori în carne și oase, să obțină impresia unor marionete în alb și negru:

¹ Constată, pe vremea lui Shakespeare, avea înțelesul de «jandarm», «pază». *Bib* sau *bobby* e poreclă dată de londonezi polițistilor.

ecranul fusese împărțit în dungii înguste, asemănătoare unor benzi ilustrate (comics). Mr. Ubu și M-me Ubu erau desenele lui Jarry magistral animate: erau cel doi Ubu *ad litteram*. Dar nu ei în spirit, iar telespectatorii n-au acceptat nici o clipă cruda realitate a povestirii: vedeau cum piruetează niște păpuși, se enervau, se plicăsesu și, curind după aceea, stingeau televizorule. Și așa, aceeași virulență dramă de protest devenise un joc d'espirt pentru elite. Cam în aceeași perioadă la televiziunea germană a fost transmisă o emisiune cehoslovacă a aceleiași opere. Regia îl neglija toate imaginile în deosebi îndoaile lui Jarry, născând un propriu stil pop art, adus la zi, alcătuit pe de-a-ntregul din gâști cu guno, tătuși și străvechi paturi de fier: Mr. Ubu nu mai era un Humpty-Dumpty mascat, ci un încurcă-lume bălos și foarte ușor de recunoscut, în timp ce M-me Ubu era o tirfăluță grațioasă și fermecătoare. Contextul social era cum se poate de clar. Încă de la prima încadrătură a domnului Ubu sărind din pat nimeni în izmene, în timp ce o voce somnoroasă îl întreabă din așternut de ce nu e al Regele Poloniei, telespectatorii erau gata să creadă totul, gata să urmărească desfășurarea supranaturală a narațiunii, tocmai pentru că acceptaseră această situație primitivă și aceste personaje primitive drept ceea ce erau.

Toate acestea se referă la necolipire, la grosolanul în primul rând, și apoi în exterior, dar în ce constă intenția acestui tip de teatru? În primul rând, scopul său e de a provoca, fără rușine, veselia și risul, potrivit celui pe care Tyrone Guthrie îl denumea «teatrul delicului». Și orice teatru în stare cu adevărat să «facă delicul» publicului își câștigă dreptul la existență. Fără să fie desprins de munca serioasă, angajată și provocatoare, trebuie să existe și un pic de iresponsabilitate. Iresponsabilitatea ne-o poate da și teatrul comercial, teatrul bulevardier, dar acest tip de teatru e prea adesea flac și monoton. Divertismentul are permanent nevoie de o reîncărcare electrică; divertismentul pentru divertisment nu e un lucru imposibil, dar rareori e de ajuns. Poate fi, de aceea, reîncărcat cu frivolitate: spiritul vesel și jucăuș poate servi drept cordon optim, dar bateriile se cer mereu reîncărcate, trebuie găsite fără încetare chipuri noi, noi idei. O replică de duh nu-lă înfăptuiește și dispăre, și la acest punct, revine replica veche. Piesa cea mai viguroasă își are rădăcinile în arhetipuri, în mitologie, în situațiile fundamentale și recurente și, de aceea, e inevitabil și adinec înfipit în tradiție socială. E ca și cum tradiții teatrale diferite se ramifică în mai multe direcții: pentru un timp, chiar dacă nu ne dăm seama că așa curge, fluviul continuă să alunece la vale, apoi însă, într-o zi nenorocită, pe neașteptate, seacă.

Nu există o normă fixă și sigură care să impună noul cultivarea totală a electelor și a superficialității ca scopuri în sine. De ce nu? Personal, sint convins că a pune în scenă un musical e o formă teatrală mai complet delectabilă decât multe altele. A cultiva un abil joc de prestigiu poate da loc la mari delicii, dar impresia de prostime o totul: alimentele în conserve își pierd gustul. Teatrul sacru are o formă de energie, cel brut are altele. Lipsa de gânduri și veselia sunt dispozițiile sale de alimentare, dar o excelență alimentară e și cea furnizată de însăși energia pe care o produc revolta și opunerea. Aceasta e și energia militantă: e energia minii și uneori energiei urii. Energia creatoare e și cea furnizată de invenție a versunii Zitelor Comuni la Berliner Ensemble e aceeași energie care umple baricadele cu oameni; energia din *Arturo* U poate duce glonț la război. Nerăbdarea de a schimba societatea, de-a o confrunța cu eternelle ei ipocrizii, reprezintă o foarte puternică centrală electrică. Figaro, Falstaff, Tartuffe se clatină și cad în risul publicului, iar scopul autorului e tocmai acela e a realiza o schimbare socială.

Printre numeroasele semnificații ale excelentei drame a lui John Arden, *Dosarul Sergentului Musgrave* se află și aceea de a demonstra cum prinde viață teatru autentic. În piața, tirgului, stînd în picioare pe un podium improvizat, Musgrave se

adresează mulțimii încercînd să comunice. În modul cel mai convingător cu puțință, propriul simț de groază în fața macabrei zădărnici a războiului. Demonstrația ticlucită de el seamănă cu o bucată genuină de teatru popular: mijloacele tehnice de care se servește sint mitraliere, steguri și un schelet în uniformă, înădeantregul capului. Dîndu-și seama că aceasta nu ajunge pentru a transmite pe pînge să găsească un alt mijloc de expresie, dar, odată, dintr-o dată, dansul sergentului Musgrave demonstrează cum e posibil ca, dintr-o dată, nevoia violentă de a exterioriza o semnificație ajunge să dea viață unei forme imprevizibile și necontrolate.

Vedem aici dublul aspect al grosolanului: dacă sacral e setea de invizibil prin intruchipări vizibile, grosolanul e și o lovitură de pumnal dinamică dată unui anumit ideal. Atît o formă de teatru, cît și ceaaltă se hrînesc din aspirațiile profunde și autentice ale propriului public, atît una, cît și ceaaltă se adapă la infinite izvoare de energie, de energii diferite; dar amîndouă sfîrșesc prin a delimita o anumită zonă, înăuntrul căreia anumite lucruri nu sînt admise. Dacă sacral construiește o lume în care o rugăciune e mai reală decît un amplex, în Teatrul grosolan are loc contrariul. La acest punct așadar, amplexul devine real, iar rugăciunea nu poate să nu devină comică. În aparență, Teatrul brut nu are stil, nu are convenții, nu are limite, dar în practică are stil, convenții și limite. Ca și în viață, să îmbraci haine vechi poate începe ca să fidare și să se transforme în poză, și grosolană poate deveni scîm. Omul plin de semetie al teatrului popular poate să dea act de jălnic înăit să împiedice propriul său material să-și ia zborul. Poate să ajungă pînă la negarea zborului ca posibilitate și a cerului ca loc nepotrivit vagabondului. Faptul acesta ne duce la punctul în care Teatrul sacru și Teatrul brut își dezlăuie adevăratul antagonism care le opun unul altuia. Teatrul sacru se ocupă cu invizibilul iar acest invizibil cuprinde toate impulsurile ascunse ale omului. Teatrul grosolan se ocupă cu acțiunile oamenilor și, fiindcă e imediat și cu picioarele pe pămînt, fiindcă admite malicia și risul, grosolanul la îndemîna oricui apare ca mai bun decît sacralul împalabil.

Nu e cu puțință să înaintăm pe această cale fără să ne oprim o clipă asupra implicărilor logate de cel mai influent și mai radical om de teatru din epoca noastră, Brecht. Nicî o persoană care se ocupă serios de teatru nu poate ocili poziția brechtiană. Brecht e figura-cheie a timpului nostru și întreaga operă teatrală de azi trebuie, la un moment dat, să ia ca punct de plecare sau ca punct de sosire, anșurile și cuceririle sale. Ne putem referi direct la cuvîntul care, prin Brecht, a intrat să facă parte din vocabularul nostru: distanțare. Ca fîuritor al acestui termen Brecht trebuie considerat din punct de vedere istoric. A început să activeze într-o perioadă cînd toate sconele germane erau dominate fie de naturalism, fie de marile masare melodramatice ale teatrului total, menite să-l trîscă pe spectator în însuși fluviul emoțiilor sale, așa încît să-l facă să uite complet propria sa ființă. Pictura de viață care mai pilipa pe scenă era neutralizată de pasivitatea cerută publicului.

Peutru Brecht, un teatru necesar nu putea, nici măcar o clipă, să abată privirea de la societatea căruia îi era destinat. Nu exista un al patrulea perete între actori și public: singurul scop al actorului era să creeze o anumită reacție într-un public pe care-l respecta total. Și tocmai din respect față de public, Brecht a introdus ideea de distanțare, deoarece distanțarea e o invitație la opinie: distanțarea curmă, interzice, dă ceva în vileag, silind-ne să mai privim. Distanțarea e mai ales un apel la spectator, pentru ca acesta să se pună singur pe treabă, pentru a se responsabiliza tot mai mult, acceptînd ceea ce vede numai cu condiția să fie convins. În mod adult,

Brecht respinge conceptul romantic după care la teatru redevinem cu toții copii. Efectul distanțării și acela al *Happening-ului* sînt opuse: *Happening-ului* creează un șoc menit să înlăture toate barierele potrivnice rațiunii, în timp ce distanțarea creează un șoc care ne silește să transferăm în dramă partea cea mai bună a rațiunii. Distanțarea operează în diferite moduri și în registre diferite. O acțiune scenică firească ne poate spărea reala numai dacă e convingătoare, astfel ca s-o acceptăm pe moment, ca un adevărat obiectiv. O fată care a fost violată intră în scenă plîngînd și, dacă modul ei de a juca ne emoționează suficient, acceptăm automat concluzia implicită că ea e o victimă, o victimă nefericită. Să presupunem că o urmează un clown, malmăruindu-i plînsul și să mai presupunem că acest clown, cu arta sa, reușește să ne facă să ridăm: din acest moment, farsa clownască ne distruge prima reacție. Și atunci, ce se întîmplă cu toată simpatia noastră emoțională? Adevărul personajului feminin, valabilitatea poziției sale, sînt reșuse în discuție de către clown și, în același timp, ne este descoperit și denunțat propriul nostru sentimentalism. Această succesiune de întîmplări, dacă e suficient de dură pînă la capăt, ne poate confrunta dintr-o dată și cu nesigurele și schimbătoarelor noastre concepte de dreptate și nedreptate. Și toate acestea izvorăsc dintr-o precizie intenționalitate. Brecht e convins că teatrul, atunci cînd publicul acceptă «spre depozitare» elementele unei anumite situații, îndeplinea sarcina de a-l călăuzi proprii spectatori spre o mai justă interpretare a societății lor și, prin urmare, la deprinderea modurilor adecvate pentru a schimba așa societate.

Distanțarea poate funcționa prin antiteză, intrînd în domeniul parodiei, al imitației, al criticii, al înregii game a retoricii. E metoda pur teatrală a schimbului dialectic. Distanțarea e limbajul, astăzi la dispoziția noastră, care ni se prezintă la fel de bogat în posibilități ca versul liber în teatrul elisabetan și e instrumentul posibil al unui teatru dinamic într-o lume ce se transformă. Prin distanțare vom putea ajunge la cîteva din acele zone pe care Shakespeare reușea să le atingă slujindu-se de dispozitivele dinamice ale limbii și ale versificării. Distanțarea poate apărea foarte simplă, poate să se dezvăluie ca nimic mai mult decît o serie de trucuri mecanice. Primul dispozitiv de distanțare l-am văzut la un copil într-o biserică suedeză: punga mîilelor avea, la un capăt, o vergea cu care crîncinul zgîndirea credincioșii aplecîți în timpul predicii. Brecht folosea panourile și reflectoarele sale la vederea acelasi scop; Joan Littlewood își lîmbara soldații ca pe niște pierotti: distanțarea are posibilități nelimitate. Își propune să strîngă mereu baloanele umflate ale jocului retoric: contrastul lui Chaplin între sentimentalism și calamitate e distanțare. S-ar putea întîmpla ca actorul care se lasă tirat de rol să devină tot mai exagerat, tot mai banal emotiv, dar să reușească totuși să tragă publicul cu sine. În acest caz, dispozitivul de distanțare ne ține treji, în timp ce o parte din noi ar voi să se lase, fără condiții, în prada arpeggiului emisie de corzile sentimentului. Totuși, e greu să te interfezi cu reacțiile colective ale publicului. La sfîrșitul actului întâi din *Leor*, atunci cînd e orbit Gloucester, punem să se aprindă luminile în sală înainte ca ultima acțiune sălbatică să se fi terminat, așa încît să constrîngem publicul să capete conștiința scenei, înainte de a se lăsa antrenat în aplauze automate. La Paris, cu *Viciorul*, am făcut totuși pentru a împiedica aplauzele, deoarece mi se părea că recunoașterea talentului actorilor trebuie să treacă pe planul al doilea în fața unui document despre lagărele de concentrare. Nu mai puțin adevărat e că atît nenorocitul Gloucester, cît și respingătorul personaj al medicului de la Auschwitz părăsesc scena în ropotul unor aplauze de aceeași intensitate.

Joan Genet poate să scrie în cel mai elocvent dintre limbaje, dar impresiile deconcertante ale dramelor sale sînt deseori provocate de invențiile vizuale prin care acest autor alătură elemente serioase și ridice, magnifice și grotesci. În teatrul

modern există puține lucruri atît de compacte și de vrăjice ca momentul culminant din prima parte a *Paravanelor*, cînd acțiunea scenică nu e decît un sgrăfit al risbelului, grosolan gravat pe ample suprafețe albe. Alci puterea conceptelor nu poate fi despărțită de mulția serie de dispozitive tehnice care devin expresia acestei puteri. Negrii de Genet își dobîndesc înțelesul deplin atunci cînd există un viguros raport de schimb între public și actori. La Paris, în prezența unui public de intelectuali, drama a apărut ca o cozerie barocă și lîcărîră; la Londra, unde era imposibil de găsit un public cărui să-l pese de literatura franceză sau de negri, drama a rămas lipsită de semnificație; la New York, în superba regie a lui Gene Frankel, spectacolul a fost electrizant și vibrant. Mi s-a spus că vibrațiile se schimbau de la o seară la alta, potrivit cu proporția în sală, dintre spectatori albi și spectatori negri.

Un *Marot Sade* n-ar fi putut să existe niciodată înainte de Brecht: a fost conceput de Peter Weiss pe diferite planuri de distanțare. Evenimentele Revoluției Franceze nu pot fi acceptate din literatură, deoarece sînt jucate de nebuni, la acțiunile nebunilor, la rîndul lor, se deschid unei problematici ulterioare, deoarece regizorul lor e Marchizul de Sade, fără să mai punem la socoteală că împlîndirile din 1780 sînt văzute simultan cu ochii din 1808 și din 1966, întrucît lumea care asistă la dramă reprezintă un public de la începutul secolului al XIX-lea, compozent sîngi în secolul al XX-lea. Totă aceste planuri încrucișate și suprapuse îngreunează referirea la orice moment, silindu-l pe fiecare spectator la activitate. La sfîrșitul reprezentației ospiciul se transformă într-o harababură: toți actorii improvizează, în culmea violenței, și pentru o clipă imaginea oferită pe scenă apare naturalizată și persuasivă. Al senzația că nimic nu mai poate opri nebulia lumii. Și totuși, chiar în aceste momente, în versiunea de la Royal Shakespeare Theatre, o secretară de scenă și-a făcut intrarea în Ruleria și a pus capăt nebuliei. În gestul acesta se ascunde un truc scenic. O clipă înainte, situația era disperată: acum totul a luat sfîrșit și actorii prind să-și scoată perucile: desigur, n-a fost decît un spectacol! Ei așa, am început să aplaudăm. Pe neașteptate, însă, actorii s-au pus să răspundă la aplauzele noastre, aplaudînd în cheie ironică. Noi cel din public, am reacționat printr-o izbăvitoare față de actori ca un înecat imediat să mai batem din palme. Am citat acest episod ca pe o tipică succesiune de distanțare, în care fiecare accident ne constrînge să ne redimensionăm poziția.

Se poate stabili un interesant raport între Brecht și Craig. Craig voia ca o umbră aluzivă să la locul unei păduri pictate în întregime pe fundal, și voia așa numai și numai pentru că își dădea seama că informașia aceasta absorbe atenția noastră în *douăa a ceva mai important*. Brecht și-a însușit această rigoare și și a aplicat-o nu numai scenografiei, ci și muncii înșăși a actorului și atitudinii publicului. Dacă întreprinde emoțiile de prisos și dezvoltarea unor trăsurci și sentimente ce se referă doar la personaj, Brecht o făcea deoarece înțelegea că limpezimea temei sale era primejduită. Actorul altor teatre germane din epoca lui Brecht (ca și nu pușini actori englezi, astăzi) socotea că sarcina sa constă numai și numai în a-și prezenta propriul personaj, cît mai complet cu putință, pînă în cel mai mic ungher. Asta înseamnă că actorul își dedica întregul său spirit de observație și întreaga sa imaginație descoperirii de amănunte mereu noi, menite să se adauge portretului, la fel ca pictorul de societate, care dorește ca tabloul său să fie, pe de fapt posibil, asemănător și ușor de recunoscut. Nimeni nu spusese actorului că mai putea să existe și cu alt scop. Brecht a introdus ideea, simplă și devastatoare, că prin «complet» nu se înțelege cu necesitate «verosimil». El a observat că fiecare actor trebuie să se pună în serviciul unei anumite acțiuni a dramei, dar că actorul dacă nu înțelege care e

adevărată acțiune a dramei, care îi e scopul (din punct de vedere al actorului și în legătură cu nevoile unei lumi exterioare ce se transformă), și de care parte se află el însuși în lupta ce împarte lumea. — Nu va putea să știe clișei de puțin care îi e marea. Dacă înțelege, însă, ce se vrea de la el, ce anume trebuie să facă, — actorul va ști să-și înțeleagă pe deplin propriul lor. Dacă actorul se vede pe sine în raport cu întreaga dramă, își dă seama nu numai că o caracterizare excesivă contravine adevăratei exigențe dramei însăși ci și că prea multe trăsături inutile riscă să se întoarcă, materialmente, împotriva sa, făcându-l jocul mai puțin convingător. Își va vedea, astfel, mai imparțial propriul personaj, îl va considera dintr-un punct de vedere diferit trăsăturile simpatice sau antipatice și, până la urmă, va lua alte hotărâri decât cele pe care le-ar fi luat crezând că «identificarea» cu personajul înseamnă totul. Fiește o teorie ce riscă să-și încurce pe actor, care încearcă s-o concretizeze, năiv, înăbușind orice instinct, intelectualizându-se, se va îndrepta spre cel mai sigur dezastre. E o greșală să credem că un actor poate să lucreze numai în lumina teoriei. Nimeni nu poate juca după coduri: orice de stilizat sau schizoid al fi în textul, actorul trebuie întotdeauna să creadă în viața scenei a bizarului animal pe care-l reprezintă. Cu toate acestea, actorul poate juca într-o mla de feluri deosebite și a compune un portret nu e singura soluție. Brecht n-a făcut decât să introducă ideea actorului inteligent capabil să judece valoarea propriei sale contribuții. Au fost și mai sînt încă mulți actori care se laudă că nu se pricepe la politică și care socotesc talentul un turn de fildes. Pentru Brecht un asemenea actor nu e demn să facă parte dintr-o societate de adulți: actorul care face parte dintr-o comunitate împreună cu teatru său, trebuie să se simtă angajat în lumea exterioară nu mai puțin decât în propria sa meserie.

Cînd teoria e tradusă în cuvinte, se deschid porțile confuziei. Regile brechtene în opera lui Berliner Ensemble și întemeiate pe esurile teatrului, aveau economia lui Brecht, dar rariori aveau bogăția de gândire și de sentimente a acestuia. În conștință, opera apare seculată. Chiar și cel mai viu dintre teatre se transformă într-un Teatru e mortal » atunci cînd îl pierie vîlaga brută: iar Brecht e distrus de niște sclavi morali. Cînd Brecht vorbea de necesitatea ca actorii să-și înțeleagă propria funcție, nu-și închipuia desigur că totul s-ar putea obține numai prin analiză și discuții. Teatrul nu e o clasă de școală, iar regizorul care-l interpretează pe Brecht în mod pedagogic nu va reuși nicodată să însușească dramele brechtene, după cum un pedant nu va reuși să le însușească pe cele shakespeariene. Calitatea muncii desfășurate la fiecare repetiție izvorăște pe de-a-ntregul din activitatea climatică de lucru, iar creativitatea nu poate fi dată prin explicații. Limbajul repetițiilor e a viața însăși: se folosește de cuvinte, dar și de tăceri, stimulente, parodii, risete nefericiți, disperări, de francheze și de subterfugiu, de activitate și de inerie, de limpezime și de haos. Brecht a lăsat act de toate acestea și în ultimii ani și vesei, și-a ulmit colaboratorii afirmînd că teatrul trebuie să fie *naif*. Cu acest cuvînt, însă, nu-și renegea de loc opera. Întreaga sa viață, și scotea în relief faptul că activitatea de a alcătui o dramă e prin ea însăși și o formă de reprezentare și că a asista la o dramă e tot una cu a juca: vorbea, surprînzător, de eleganță și de divertisment. Nu înțîmplător, în multe limbi ale lumii, cuvîntul ce indică a reprezenta și a te juca, reprezenta și joc e unul și același.

În scrierile sale teoretice, Brecht separă realul de ireal, și sînt convinși că acest fapt stă la originea unei colosale confuzii. În termeni semantici, subiectul se opune întotdeauna obiectului, iluzia e întotdeauna despărțită de realitate. Din acest mod, teatrul e sînt să se mențină pe două poziții: una publică și alta privată, una oficială și alta oficioasă, una teoretică și cealaltă practică. Practica teatrală se bazează pe sentimentul profund pe care actorul îl încearcă pentru o viață intimă, dar în public

teatrul renește această viață, deoarece într-un personaj viața intimă dobîndeste oribila etichetă de « psihologică ». Într-o discuție înșelătoare, acest termen de « psihologică » e foarte periculos: la fel ca « naturalistic », poate fi folosit cu dispreț pentru a curma un anumit subiect sau pentru a marca un punct în propriul avânt. Din păcate însă, duce și la o simplificare, punînd în contradicție limbajul acțiunii (limbaj aspru fulgurator, eficient) și limbajul psihologiei (freudian, lunec, care scapă printre degete, obscur, imprecis). Astfel fiind văzute lucrurile firește că psihologia trebuie să se recunoască învinșă. Dar separația să fie oare adevărată? Totul e iluzie. Schimbul de impresii prin intermediul imaginilor și limbajul nostru de bază: în clipa în care un om exprimă o imagine, celălalt îl împlinșă cu toată încrederea. Asociația de imagini împărțită de cei doi oameni e însăși limbajul, în timp ce, dacă asociația nu evocă nimic în cea de a doua persoană, nu se realizează clipa iluziilor împărțite, nu există schimb. Ca situația narativă Brecht se folosea adevăratei de împlinșă cu omul care descrie un accident produs pe stradă. Să luăm deci acest exemplu, examinînd procesul de percepție ce se ascunde în el. Cînd cineva ne descrie un accident produs pe stradă, procesul psihic apare complicat: poate fi văzut mai curînd ca un collage tridimensional cu comentarii sonore, deoarece experimentăm simultan mai multe lucruri lipsite de o legătură comună. Îl vedem pe cel care vorbește, îl auzim vocea, știm unde ne aflăm și, în același timp, percepem, suprapusă persoanei povestitorului, scena pe care acesta o descrie: viața unei și complexitatea acestei iluzii de moment depind de convingerea și abilitatea celui care povestește. Depind și de tipul celui ce povestește. Dacă e un tip cerebral, veau să spun unul care-și are vitalitatea și promptitudinea mai ales în creier, — vom primi mai multe impresii de idei decât de senzații. Dacă, în schimb, e un tip emotiv lucrurile se schimbă, așa încît, fără efort, din partea ei, el va reuși ușor să recreze imaginea completă a accidentului, în timp ce noi o vom recepționa fără greutate. Oricum, povestitorul trimite în direcția noastră o rețea complexă de impresii, iar noi, de îndată ce le primim, le acordăm încredere, pierzîndu-ne astfel în ele, cel puțin temporar.

În orice gen de comunicare, iluziile se materializează și dispar. Teatrul brechtian e un bogat amestec de imagini care fac apel la încrederea noastră. Cînd Brecht vorbea cu dispreț despre iluzii, nu la aceasta se referea, ci la imaginea frumoașă menținută artificial în viață, la afirmația că supraviețuiește și după ce scopul căreia îi era destinată a fost atins, ca în cazul plăduri pictate pe fundal. Dar cînd Brecht afirma că în teatru e ceva care se cheamă iluzie, voia să spună că mai e și ceva care nu e iluzie, laudă, prin urmare, în ce mod iluzia se opune realității. Ar fi în bine să opunem împede iluzia moară — iluziei vii, anului stăruitor — anului vital, forma forțată de umbră în mișcare, tabloul înghețat — celui înșelător. Ceea ce ne înțîmplă să vedem de cele mai multe ori, e un personaj înșelător unei rame, înconjurat de o ambianță interioară cu trei pereți: firește, aceasta e o iluzie, dar Brecht zice că ne uităm la ea într-o stare de credință acrită și anesteziată. Și totuși, dacă actorul stă în picioare pe scena goală, lîngă un alfiș care ne amintește că ne aflăm la teatru, ca să folosim cuvintele lui Brecht, nu cădem pradă iluziei, ci primim în calitate de persoane auzite, cu ochii judecătorului. Această separație, de alfel, e mai tranșantă în teorie decât în practică.

Nu e posibil ca oricine asistă la o regie naturalistă a unei drame cehoviene sau la o tragedie grecească, redată după formele tradiționale, să fie gata să creadă că se află în Rusia sau în Teba antică. Și totuși e desigur, în ambele cazuri, ca un actor eficient să joace un text eficient, pentru că spectatorul și fie clipești de iluzie, deși rămîne mereu conștient în fața clipă și a teatrului. Nu e vorba, cu alte cuvinte, de a evita iluzia, deoarece totul e iluzie și, cel mult, unele lucruri apar mai iluzorii decât

alte. Numai iluzia dată cu mîna grea e aceea care nu ne mai convinge. Pe de altă parte, iluzia care se compune în străfulgerarea unor impresii rapid schimbătoare păstrează operele ceva din ascuțita imaginații. Această iluzie seamănă cu punctele negre care, împreună cu alte câteva milioane compune imaginea mobilă pe ecranul televizorului: dănuie doar o clipă, timpul necesar pentru a-și îndeplini funcția.

E ușor să cădem în greșeala de a-l considera pe Cehov un autor naturalist: ba chiar multe din cele mai fragile drame din ultima vreme, definite «racursiuri de viață trăită», se socotesc, cu plăcere, cehoviene. Dar Cehov nu s-a gîndit nicodată să creeze racursiuri de viață: era un chirurg care, cu o nesfîrșită gingașie și delicatețe, răsărea vieții mîi și mîi de straturi foarte subțiri, pe care pe urmă le cultiva și le organiza într-o ordine rafinat înșelătoare, absolut artificială și lipsită de înțeles, în care o parte a amigrii stătea în mimetizarea altă de perfectă a artificialului, încît ajungem să vedem, ca prin gaura cheii, ceea ce n-a existat nicodată. Fiecare pagină din *Trei surori* ne dă impresia vieții ce se deapănă ca banda unui magnetofon lăsat să funcționeze. Dacă examinăm cu atenție una din paginile acestea, ea ne apare construită prin intermediul unei serii de coincidențe nu mai puțin mărețe decît la Feydeau: vaza de flori care se răstoarnă, căruța pompierilor care trece la momentul potrivit, cuvîntul, întreruperea, muzica îndepărtată, intrarea, scena de bun rămas. Toate aceste elemente, puțin cîte puțin, aproape pe nesimțite, crează iluzia globală a unui tablou de viață trăită prin intermediul tocmai al limbajului iluziilor. Această succesiune de impresii echivalează cu o succesiune de distanțări: fiecare ruptură e o rafinată provocare, un apel la meditație.

Am vorbit mai înainte, de spectacolele jucate în Germania imediat după război. Intr-un pod de casă din Hamburg am văzut o dată o adaptare scenică a romanului *Crîmă și pedeapsă* și seara aceea va rămîne întipărită în amintirea mea ca una din cele mai răscolitoare experiențe teatrale din viața mea. Toate problemele unui stil teatral dispăruseră pur și simplu de nevoie: rămînea filonul principal autentic, esența unei arce izvorîte din actor, care, întorcîndu-și privirea asupra auditoriului, începe să povestească. Toate teatrele orașului fuseseră distruse de bombe, dar acolo, în podul acela, de îndată ce un actor așezat pe un scaun, aproape atîngîndu-ne genunchi, începu să rostească liniștit «Ne aflăm în anul 18...», un tînar student, Roman Rodionovici Raskolnikov...», toți cei de față au fost prinși de virtutea teatrului viu.

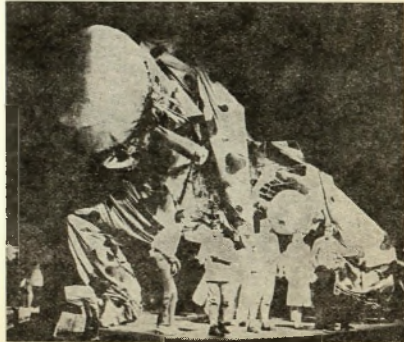
Prinși. Ce înseamnă asta? N-ai ști să spun, știu doar că acele cuvinte și un ton de voce surios și catifelat s-au unit să creeze, într-un punct neprecizat al ambianței, o vrajă care n-a copleșit pe toți. Eram ascultători, copiii care aud basmul povestit înainte de culcare și, în același timp, adulți pe deplin conștienți de ceea ce se împlinșe în jurul lor. O clipă mai tîrziu, la o distanță de cîteva centimetri, s-a auzit un scrișit, s-a deschis o ușă a podului și-a apărut actorul care-l intruchipa pe Raskolnikov: eram deja scufundați în dramă. La un moment dat, ușa pîru evocarea totală a unui felinar, în clipa următoare, deveni pragul locuinței cămăcărului și, o secundă mai tîrziu, deveni coridorul ce ducea spre odaia din apartamentul bătrînei. Și totuși deoarece acestea nu erau decît impresii fragmentare, vii doar în momentul în care serveau, pentru a pieri în clipa următoare, noi, spectatori, n-am uitat nicodată că sîntem îngrămădiți într-o încăpere întesată spre a asculta o poveste. Povestitorul adăuga amănunte, explica și filozofa, personajele aluneceau de la locul naturalist la monolog; un actor, încovoiindu-și spinarea, trecea de la o persoană la altul: astfel, punct cu punct, pată cu pată, lovitură după lovitură, a fost recreat întregul univers complex al romanului dostoevskian.

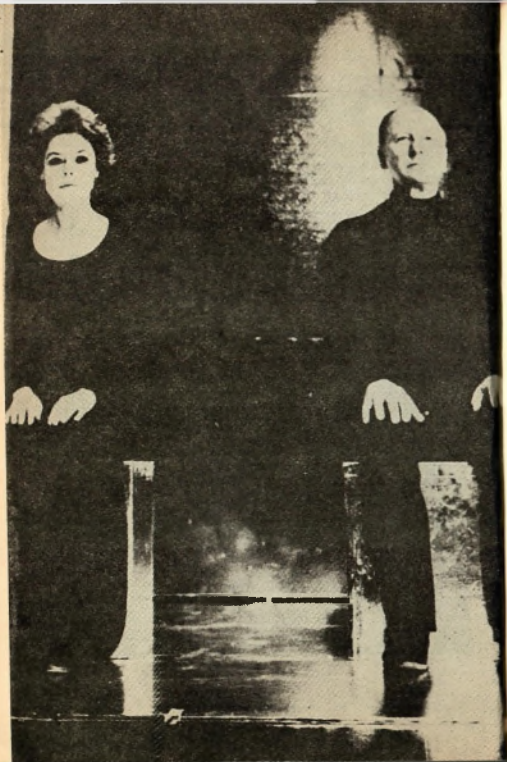
Ce liberă e convenția unui roman, cît e de lesnicios raportul dintre romancier și cititor. Fundalurile pot fi evocate și făcute să dispară, trecerea de la lumea exterioară la lumea interioară e firească și continuă. Succesul experimentului hamburghez mi-a amintit cît de stingaci grotesc, neadevătat și mizer poate să devină teatrul, și nu numai atunci cînd e nevoie de tehnicieni și aparate scrîștitoare pentru a ne muta dintr-un loc în altul, ci și atunci cînd, cu un artificiu (muzica, jocuri de lumini, deplasarea practicabilelor), se încearcă explicarea trecerii din lumea așlănit în lumea gîndirii.

Godard a provocat complet, de unul singur, o revoluție în cinematografi, arătînd cît de relativă e realitatea unei scene fotografiate. De unde generații întregi de regizori cinematografici determinaseră evoluția legilor de continuitate și canoanele coerenței pentru a nu frînge realitatea unei acțiuni continue, — Godard a arătat că această realitate era o altă convenție falsă și istorică. Fotografînd o scenă și în același timp frîgîndu-i adevărul aparent, el a sfîrșit iluzia moartă, permițînd unul șuvoi de impresii contrarii să curgă liber. Godard a fost puternic influențat de Brecht.

În românește de FLORIAN POTRA

La paginile 254, 265 și 266: Scene din «Uș», spectacol creat de grupul teatral condus de Peter Brook





NICOLAE OPRÎTESCU

C O R E S P O N D E N Ț Ă D I N P A R I S

Întrevedere

cu

PETER BROOK

Poți să-ți culești cât vrei urechile, poți să deschizi ochii până ce n-ai să mai vezi nimic de atita încordare, degeaba notezi cu mina amortită până la umăr, tot n-ai să înțelegi nimic din ce spune omul ăsta, roșcovan și gros, ca un cafetar în civil la care te-ai gândit toată viața ta de până acum ca la un Dumnezeu.

PETER BROOK.

— ... prin orice mijloace... Criticii au creat o magmă de confuzii. Pentru mine nu există nici o diferență între teatru și cinema. Așa că în cursul discuției am să numesc ambele arte: teatru. Pentru că teatrul vine mai încălzi, Amândouă au același scop: să dea posibilitate unui grup de oameni să trăiască în comun anumite lucruri care degajă o energie foarte puternică. Vorbesc și de actori și de public. Publicul, ca un tot, gîndeste și reacționează întotdeauna în funcție de moment, de convingeri (preconcepții), de identificare, toate apar în timp, relativ cronologic. În clipa iluziei celei mai puternice eu mă străduiesc să creez în public posibilitatea apariției « momentului de luciditate ». Ca bază teoretică a cercetării mele îmi propun rapelul la sensul global care se obține practic prin tensiunea inadecvării dialectice a elementelor scenice care e adusă printr-un element de prospețime. În cinema lucrul acesta devine mult mai greu pentru că imaginea se impune realității propriu-zisă atât de puternic încît rapelul la context este aproape mort. « Adormirea » specifică pe care o produce cinematograful ascunde o limită reală care, pentru mine, este izvorul unei decepții permanente. Într-unul din ultimele mele filme, profund angajat politic, pe linia punerii continue la încercare a bazei dialectice,

◀ «Oedip» de Seneca, la teatrul «Old Vic» în regia lui Peter Brook, cu John Gielgud și Irene Worth

Într-un moment foarte dramatic, în căutarea unui șoc menit să « trezească » publicul (orice mijloc e permis) am luat câteva fotografii și le-am zgârlit ca să dau impresia unor « bacurici de proiecționist ». Altfel, ca să fac publicul conștient de conținutul unei scene bruieze sincronizată. Intuitiv, alți cinești folosesc ca element de tensiune aparatul de filmat sau o anumită stilizare a imaginii care oferă continuu cheia căutării unui sens mai adânc, inefabil; camera depășește tot timpul limitele imaginii. Ceva asemănător cu « minunata senzație a trecutului » pe care ți-o dă o carte în clipa în care o pui în mână, chiar înainte de a o deschide. Adevărată problemă nu e: filmez un sentiment sau filmez un gest, ci: ajung « prin asta » la ceea ce caut. Tot timpul trebuie să ai criteriul în funcție de care să-ți faci alegerea. În teatru ca și în cinema totul este alegere. Începând cu distribuția. Dar să demarăm pe baze concrete, în teatru nu se poate vorbi niciodată în abstract. Să luăm două situații extreme după părerea mea...

PETER BROOK. Vorbește franceza așa cum numai un englez o poate face. Ca la academie. Și în timpul asta răstoarnă o masă cu picioarele în sus în fața a zece-doisprezece studenți de la IDHEC — cumini!, mult prea cumini! — și face din ea « o plută pe furtună în mijlocul oceanului »...

... la o extremă am recreat o acțiune simplă în care « actorul » se sprijină în întregime pe linia logică a unei activități cotidiene, pe ceea ce a făcut tot timpul în viață, își aduce realitatea sa proprie ca reflectare a realității scenice: interesul poate rezulta din diversele amănunte revelatoare, născute de incidentele de pe parcurs. La cealaltă extremă se află o situație puternică, neobișnuită, care permite uneori să se reveleze anumite lucruri (Peter Brook nu le spune nici sentimente, nici senzații, nici idei, ci « anumite lucruri » — « certaines choses ») care nu pot fi revelate într-o situație mai aproape de situațiile obișnuite... Practic, la baza muncii unui regizor nu stă nici tehnica și nici stilul, greutatea e să fi în deplină deschis în fața evenimentului, « să vezi ». Cele două extreme « didactice » pe care le-am lăsat mai înainte lasă clar să se întrevadă criteriile alegerii actorilor. Neprofesioniștii în primul caz, profesioniștii în al doilea. Actorii profesioniști sînt cei care așteaptă « ceva » de la ceea ce fac, lasă să apară în ei « certaines choses » și le dau o mare intensitate în fața aparatului. Am descoperit că pînă și actorii cei mai instinctivi au sistemele lor intime (aici intrăm în domeniul paramentalității teatrale, cuvinte bizare, vrăjitori etc.). Dar de la acest principiu pleacă întregul studiu psihologic de la « Actors' Studio »: comportarea individului într-o stare de desîntorsire în sens freudian, jocul cu o singură referință pentru a atinge treapta primă a realismului banal, apoi lărgirea treptată a ariei referințelor, care este prin ea însăși o cercetare a realității... Stanislavski, sigur că da... La început însă totul este să fi destins și să ai multă răbdare în timpul unui lung moment.

Un lung moment. Peter Brook. Sigur că da, și te convingi într-o clipă că toate filmele pe care le știți pe diroforă cadru cu cadru nu ți-au adus nimic. Ai pornit greșit și totul e invers. O piramidă cu baza în sus care se sprijină cu vîrf în gol. Invers. Mîine vine Gislain Cloquet. Cloquet e operatorul lui Alain Resnais, al lui Louis Malle, al lui Robert Bresson. Acum e mîine, și te-a convins că « scrierea e totul ». Dar n-ai înțeles nimic. Să ai răbdare... Să aștepti un lung moment... În genuchi în fața templului dragostei tale de mii de ori pierdute și răgăsite: CINEMA. Să ai răbdare... un lung moment... În genuchi. La sfîrșit ai să te ridici în picioare.

Despre

LIVING THEATRE

cu

Julian Beck

și

Judith Malina

Pentru început am să vă întreb ce reprezintă Living Theatre.

JULIAN BECK: Vedeți, întrebarea dv. vine într-un moment dificil. Acum citeva luni v-aș fi putut spune ce vrea și ce realizează Livingul. Pe vremea aceea jucam în teatre și încercam să împingem cît mai departe barierele comunicării, să dărîmăm zidurile și să eliberăm gîndirea publicului, să-l facem să înțeleagă o lume în care toată lumea mîncă pe săturate, în care nu există omucidere, în care spiritul este eliberat. Munca noastră s-a desășurată pînă acum în limitele culturii burghize, ale teatrului burghiez. De citeva luni însă, poziția noastră s-a schimbat, am hotărît să lucrăm înafara teatrelor. Există un număr enorm de oameni, proletariatul și subproletariatul, cărora li se interzice cultura, care nu beneficiază de cunoștințele noastre — cînd spun noastre nu mă refer neapărat la Living ci la o întreagă cultură. Ne încercăm să o nouă formă de teatru, noi moduri de exprimare și tehnici noi ca să ne putem adresa direct celor care ne pregătesc hrana, ustensilele mecanice, care ne distribuie hainele și toate cele necesare traiului. Asta va fi noua noastră muncă, știm foarte puțin despre ea deocamdată. Judith și cu mine lucrăm în teatru de peste 20 de ani, dar estetica noastră, ideile noastre au fost încordeauna dirijate către intelectuali, către burghezi, către cei care vin la teatru, către cei care au privilegiul de a putea veni la teatru.

Ați putea să-mi vorbiți despre viața dv. teatrală? Cum ați început? Cînd ați debutat?

JUDITH MALINA: Un lucru ne-a fost clar încă pe vremea cînd eram studenți. Nu doream să intrăm în lumea teatrului comercial care exista la vremea aceea în New York, în America și care mai există încă și acum.

Am încercat o experiență care nu e foarte diferită de ceea ce făceam pînă acum, am căutat o formă de spectacol care să nu depindă de marile teatre și nici de marile administrații.

Am început să invităm la noi acasă, în sufragerie, cite douăzeci de persoane în fiecare seară. Spectatorii stăteau pe perne, rezemați de pereți. Pe vremea aceea ne preocupam poezia, uzarea unor forme vechi ale limbii, uzarea unor forme vechi ale poeziei.

JULIAN BECK: Montam și piese scurte, într-un act. Jucam Brecht, Lorca; Lorca e de fapt poezie, dar el încarnează spiritul revoluționar, combinația dintre poezie și spiritul revoluționar e foarte prețioasă, pentru noi a fost foarte importantă. În acea perioadă însă acordam prea puțină atenție semnificațiilor economice și politice.

Cînd se întîmplau toate acestea?

JULIAN BECK: Prin 1950—1951

Și apoi?

JUDITH MALINA: Apoi am început să lucrăm într-un teatru mic — care a însemnat începutul a ceea ce este astăzi mișcarea Off-Broadway. Întîl ne interesa îndeosebi poezia și forma, apoi din ce în ce mai mult înțelesul, conținutul. Anii au trecut, lumea s-a schimbat, istoria s-a schimbat, ne-am schimbat și noi.

Am înțeles că arta trebuie să ia în considerare condițiile existente în lume, suferințele, războaiele, foametea, inegalitățile economice, că este găunoasă și lipsită de semnificație, dacă nu este, din ce în ce mai mult și din ce în ce mai direct, un îndemn spre schimbare.

Ani de-a rândul am ștînt să deșteptăm publicul interesat de teatrul intelectual, să depășim marginile teatrului și să intrăm în problemele vieții reale, în nevoile imediate ale lumii. În 1963 jucam în *The Brigg*, o piesă cu adînci accente critice la adresa militarismului în general, dar și cu aluzii directe la politica americană. Teatrul nostru a fost închis din ordinul guvernului Statelor Unite, am fost dați în judecată pentru evaziune fiscală, am făcut apel. În perioada aceea ne-am pierdut teatrul și am pornit într-un turneu european care a durat șapte ani.

Caravana noastră, formată din 30—40 oameni, a devenit o familie mare a cărei politici, muncă, artă se împletesc strîns cu viața zilnică.

Nu era nici o diferență între ceea ce jucam pe scenă și ceea ce vorbeam în hotel, între modul în care ne comportam în autobuzele care ne duceau din țară în țară, din oraș în oraș, și modul în care ne comportam pe scenă.

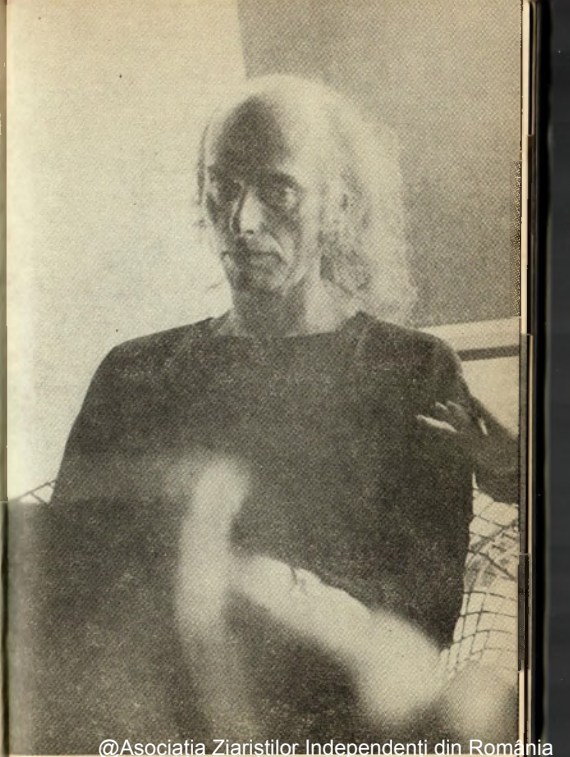
Toc atunci am început să lucrăm cu întreaga trupă la scrierea piesei, la montarea ei, hotărîm împreună tema, ne fixăm asupra metodelor tehnice.

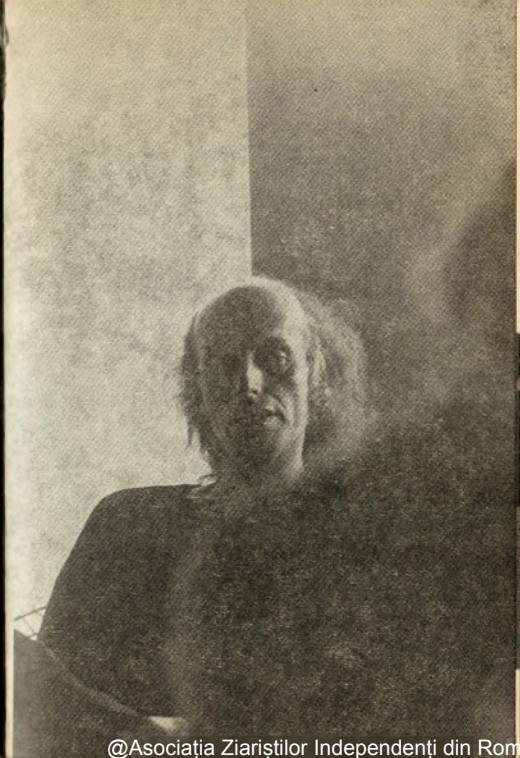
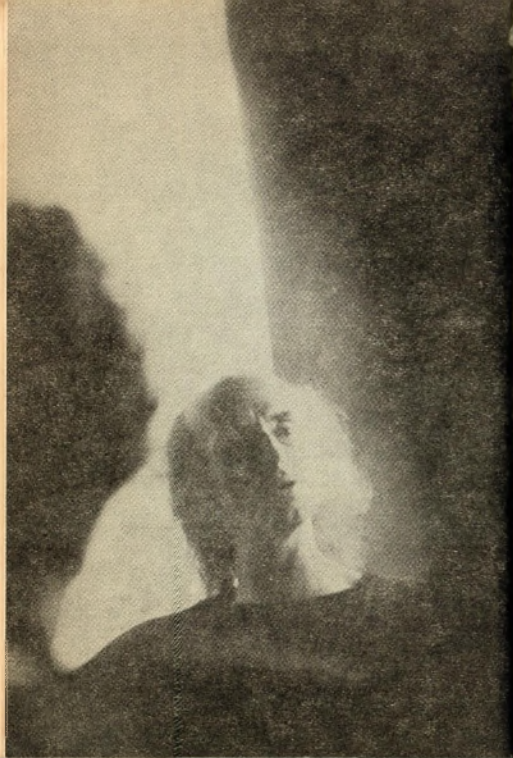
Țineam să dărîmăm barierele între prezența fizică a actorului și ideea spirituală, între medicațiile politice și prezența spectatorilor, alături de actori, în aceeași cameră.

Izbucisem să dărîmăm unele bariere și să ne apropiem de o formă plină de semnificație. În *Paradise Now* relația cu publicul era foarte strînsă, publicul juca chiar în spectacol.

În acea perioadă rolul actorului ne părea a fi acela de a scote publicul dintr-o stare pasivă de spectator al unor evenimente, și de a-l transforma într-un creator, de a-i scoate la lumină impulsurile creatoare.

Julian Beck: Actorul și spiritul — patru instanțane. ►





Deasemeni dezvoltam teoria că trebuie găsit un nou limbaj teatral, care să treacă dincolo de calitatea intelectuală a cuvintelor, care să apeleze direct la trup și la sentimente.

Civilizația noastră este o civilizație de oameni reci, ne-am amputat sentimentele, ne-am intelectualizat până la un asemenea punct că nu mai simțim nimic. Pentru ce sîntem insensibili tolerăm suferința, permitem existența unei societăți în care un om moare de foame la fiecare cîteva secunde, în care oamenii sînt exploatați la fiecare nivel al existenței și la fiecare muncă, în care crima și represiunea abundă.

Am vrea să reîncapem să simțim, noi credem că drumul spre sentiment trece prin senzația fizică, senzația pe care o ai aici în stomac—prin durere, prin suferință. Dacă am elibera sentimentele, oamenii n-ar mai putea suporta o societate bazată pe durere și pe crimă.

Cu cît ideile noastre vor avea o bază mai politică, mai economică, mai socială, cu atît se va schimba forma muncii noastre.

În același timp hrănim impulsurile creatoare ale tuturor oamenilor din teatru — tehnicieni, actori, administratori, în cele din urmă ei și-au depășit condiția de tehnician, actor, administrator — toată lumea era și tehnician și actor și administrator și munca oricăruia din noi era creatoare.

Mise-en-scena Antigonei se datorește impulsurilor creatoare a 35 de oameni. Au trecut ore și ore, săptămîni și luni de exerciții și discuții la care a participat toată lumea.

Acum lucrăm într-un grup mai mic, mai strîns, încercăm să depășim limitele teatrului comercial—teatrul nostru va fi un teatru al străzii, adresat celor care nu intră niciodată în teatru.

Ați prezentat «Paradise Now» la Palatul Sporturilor din Berlin care are o capacitate de 7000 de locuri. Cîte reprezentații ați dat?

J.B.: În Berlin am dat 3 reprezentații dintre care una la Palatul Sporturilor—am fi putut să mai dăm 3—4 și ar fi fost plin de fiecare dată, dar hotărîsem să ne reorganizăm, părăseam acea formă de exprimare.

J.M.: «Paradise Now» a fost reprezentat de multe ori în America în săli enorme, cu mii de spectatori.

Puteți să-mi citați cîteva cuvinte din «Paradise»? Știu că începe cu cuvintele «Scoateți-vă hainele».

J.M.: Începutul este deseori interpretat greșit, noi vorbim despre cinci prohibiții—ele pot fi oricare. Societatea scoatește trupul nostru rușinos,... există frontiere artificiale care despart oamenii unii de alții, Cînd spunem «lumea nu-mi îngăduie să-mi scot hainele, lumea consideră trupul meu rușinos, și el nu e rușinos», oamenii socotesc că li se spune «Scoateți-vă hainele» și le e teamă să audă asta. Nu dorim decât să învingem această structură socială care socotește toate lucrurile bune și frumoase—rele și păcătoase.

JULIAN BECK: Începutul piesei tratează prohibițiile specifice impuse de lumea în care trăim: sîntem născuți pe această planetă, în această lume și totuși sîntem împărțiți în grupuri mici; oamenii nu sînt frați între ei, sînt alienați unii de alții; nu știm cum să terminăm cu războaiele; nu poți trăi fără bani. Cînd vorbim despre aceste prohibiții, simțim tipătul durerii, al ultragiului în lume. Atunci spunem «Nu avem voie să ne scoatem hainele» și ne scoatem toate hainele (respectînd limitele legale, părțile intime rămîn acoperite).

De multe ori publicul ne răspunde: «De ce nu vă scoateți hainele?» Vor și ei să depășească acest punct, vor să fie liberi, însă trebuie să se elibereze singuri, atunci cînd vom învăța să ne iubim unii pe alții, să ne respectăm, atunci cînd vom ajunge la o adevărată înocență, atunci va fi posibil «să ne scoatem hainele». «Paradise Now» militază pentru o societate fără bani, fără state, fără armată, pentru o vreme cînd vom fi o planetă care muncește ca să supraviețuiască. «Paradise Now» tinde ca de la început să stîrnească în public dorința de a depăși prohibițiile unei culturi a aristocrației, birocrată, militaristă, capitalistă, vindută banului. Vrem și cît mai curînd, Paradisul Acum, și nu procesul laborios, disperat al ajungerii acolo...





Shiva dansînd. ►
Templul
Sārangāpāni

KHAJURĀHO:
basorelief din
templul lui
Lakṣmana



TEA PEDA

Dansul și poezia arhetipurilor

Ceea ce surprinde spiritul europeanului, asistînd la un spectacol tradițional de dramă și dans indian (drama și dansul, în arta indiană, pîrcead din același duh comun, care le-a acordat, pe vecie farmecul delicat și ambiguu al unei cîntări cu flori de culori complementare) este, dincolo de întîlnirea cu o feerie mitologică în care zeitățile hinduse au grația stranie a unor imenși fluturi multicolori, agîtîndu-și brațele-aripi într-un balet hieratic —, invitația la o trăire aparte, ce-ți solicită ființa pe două căi, aparent diametral opuse. O primă cale te îndeamnă, într-un fel, să-ți regăsești uitate

tărâmurile ale copilăriei, naive, vaste și poetice tărâmurile unde miraculosul și firescul erau tot una, unde cu un singur gest ne era de ajuns să creem, jucându-ne, asemeni unor divinități a-tot-puternice, orice: păsări, cai, pomi, liniștea, bucuria, înmănușarea, duhuri și ființe fantastice. Drama-balet hindusă este o feerie, o poveste cu perspective nemăvătate. Când dansatorii-fluturi stropiti cu aur, fard și mătase, povestesc, în clinchetul clopoteilor de argint, agățați ici și colo pe trupul lor ca pe nervurile delicate ale unor aripi, în sonoritățile cîntului de flaut, *veenā* și *maddalam*, minunate întâmplări din *Vede* și *Upanișade*, din *Ramayana* și *Mahābhārata*; cum zeul *Krishna* o răpește, în trăsura lui de aur, pe frumoasa *Rukmini*, fiică de rege; cum *Gopiile*, duhuri din suita lui *Krishna*, cîntă măreția zeului lor ce l-a învins, cu farmecul dansului său divin, pe *Kaliya*, Zeul-garpe; sau cum *Haruman*, Zeul-maimuță, se la la întrecere în luptă cu *Lava* și *Kusa*, cei doi fii ai lui *Rama*.

Asistăm, vrăjite, la desfășurarea unei drame-dans feerice, în care totul pare firesc și posibil, ca în universul copilăriei noastre.

Dar, curînd, această primă impresie este nevoită să cedeze locul unei impresii opuse, nu mai puțin puternică: întuim că aici firescul și posibilul nu ascultă de impulsuri naiv-exuberante sau capricios spontane, ci de modele ideale. Nu un gest oarecare creiază împliniri, ființe și trăiri, nu un gest oarecare șterge cenușii hotare între vis și real, între abstract și concret, între spirit și materie. Încuim că interpretii vehiculează imagini-simbol, și perfecțiunea stilistică a limbajului plastic folosit, acea finisare, acea epură a contururilor hieratice, ne face să atribuim imaginilor-simbol vechi imemorabile și forța unor canoane prestabilite.

Coborîm, de fapt, nu în cetatea copilăriei noastre de ieri, ci mult mai adînc, într-o cetate clădită cu mii și mii de ani în urmă și peste care timpul a îngrămădit străluciri și reci turnuri orgolose, croneluri de cenușe și fum, artificii, uitare. Coborîm într-o cetate care aparține însăși copilăriei umanității, cînd zeii nu-și ascundeau chipul, cu cristețe, din călea oamenilor.

Scopul suprem al omului — în concepția hindusă — fiind contopirea sa cu Ființa Universală, cu Absolutul, iar încrengă sa activitate spirituală tinzînd spre acest scop suprem, arta nu este altceva decît un minunat mijloc de a realiza această contopire. De esență divină, arta destramă și alungă din preajma omului multiplele rătăcirii și false aparențe (*maja*) ce-l năpădesc precum întunericul o lumină, liberîndu-l adevărată sa natură, propriul său eu în care se reflectă cel înfinit. Și astfel acest eu se poate confundă, într-o desăvîrșită armonie, în unitatea întregului univers, în principiul primordial, în Încreat, pentru că:

Nu era moarte, nici viață pe atunci

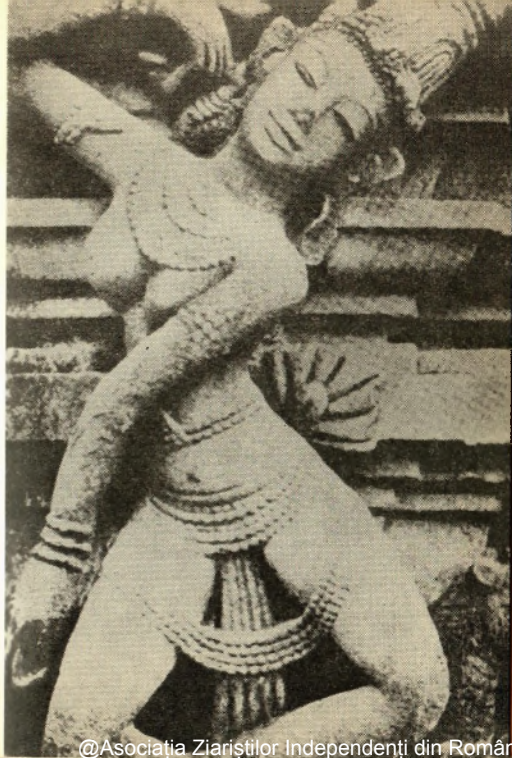
Nici apariția nopții sau zilei.

Fără-odieri, din propriu impuls respira acel Unul,

În afară de el nu mai era nimic altceva, nici ieri.

Dansatoarea, precum o statuie trezită din visare, înveșmîntată în mătase verde ca jadul, oranj sau albastră ca marea, a întins într-un anume fel mina cu podul palmei vopsit în roșu, mai degrabă potirul unei flori decît degete; și gesticul acesta singur, acompaniat de recitarea psalmodiată și de muzica instrumentistilor așezați pe jos, într-un colț al scenei, gestul acesta tainic răspunzînd hieroglifelor colorate în spațiu de trupurile celorlalți dansatori, poate însemna: « norii, o pădure, sinul, noaptea,

BAL: Figură în dans ►



un riu, lumina lunii, valurile mării, o zi ploioasă, bravura, o fîntînă puțin adîncă, o înălțime, un zid, un pîlc, umbra unui copac, o oglindă, a porni pe un drum, a unge corpul, a face un jurămînt, a atinge, a mătura, a nega, a apăra, a nivela, a pălmuși, a întinde. . . » Pentru noi un cod cifrat de aluzii și sugestii, un cod cifrat al gesturilor și al sunetelor pe care actorii și dansatorii hinduși îl minuesc cu precizia detașată a unor mecanisme; ca și cum, la un semn nevăzut, reliefulurile de pe stilpii din *Bhorat* sau de pe pereții templorilor din *Chola*, *Chidambaram*, *Halebid* sau *Belur* ar începe deodată să se miște după o logică geometrică proprie și imperturbabilă, asemeni figurinelor într-un ipocret și perfect vechi ceas elvețian brusc convertit la cerul Indiei.

Povestea peripeziilor umane sau divine urmează în teatrul indian legi precise ce guvernează nu numai gestul și sunetul, dar și culoarea, pină și coafura, fardul și po-doabele. Regulile amănunțite cuprinse în *Nāṭyaśāstra*, celebrul tratat asupra dansului, teatrului, poeziei, esteticii și retoricii, atribuit înțeleptului *Bhārat* (sec. III î.e.n.) — reguli urmate și azi — codifică de fapt în cele mai mult de 6000 de versuri ale sale, tradiții cu mult mai vechi. În tradițiile acestea venerabile coboară în timp pină la mit, pină la divinitate. Modelele divine sînt adevărate « prezențe » revelatorii, eterne puncte de legătură între dumnezei și om. Ele înseamnă în estetica tradițională indiană pivotul unic în jurul căruia se constituie, într-o imensă încrengătură ce nu uită niciodată centrul său de pornire, regulile fixe tehnice ale fiecărei arte în parte; ramificațiile lor cresc, se întrepătrund, par greu de urmărit dar acit artistul cît și spectatorul sînt conștienți de unitatea lor subiacentă. Estetica indiană este o fantastică « sumă » a rapelurilor celor mai subtile între mișcare, muzică, verb, volum și forme. Fiecărei note muzicale, de pildă, i se atribuie un anumit efect psihologic sau fizic, ea corespunde unei anumite culori, unei anumite stări de spirit, unui anumit metru în versuri, unei anumite zeici și sau unui anumit centru subtil al corpului. Există o corespondență precisă, între note (cele șapte « membre » ale scării modale) și fiziologie (fi este capul, gâtul, brațele, Mo toracele, Dha buzele etc.), între grupe de note, rogo (ce au puterea « de a colora înimile oamenilor »), cu nuanțe emoționale în funcție de ciclul zi-noaptea și modul de a înconoa un vers, o replică, de a contura în dans o mișcare, fie ea chiar imperceptibilă, cum ar fi cea a pleoapelor sau a colțurilor gurii. În sculptură, detalii anatomice, ca de pildă forma nărilor și a unghiilor, adîncimea ombilicului sau poziția degetelor de la picioare, sînt analizate și clasificate după criterii fixe, corespunzînd unor diferite stări emoționale sau spirituale; tehnica picurii cu prinde șase « membre », principii de bază, între care cel al co-vizibilității, al înțelegerii simultane a adevărului forme și a sugerării sale. Nimic mai de înțeles într-o stare concepție artistică, decît respectul acordat dansului. Pentru că dansul înseamnă înmănușarea tuturor artelor la un loc: el oferă o viziune sublimă a ființei, intru-pînd, prin spirit și materie totodată, sensul direct sau metaforic al verbului, geometria ideală a forme și volu melor, ritmica respirație a Creației, experiența empirică și cea transcendențială, dinamismul și contemplația, imaginea radioso a divinei Frumuseți.

Dansul este un dar al zeilor. Zeul *Shiva*, simbolul cel mai cuprinzător al mitologiei hinduse, sursa oricărei activități, nu este numai marelui *Yoghin* și ascetului rătăcitor al Himalaiei, ci în același timp și Prințul suprem al Dansului (*Natarāja*). Dansul lui etern simbolizează cele cinci activități care explică întregul proces cosmic, așa cum și l-au imaginat glîdătorii indieni: excludu, conținutarea, distrugerea, iluzia și iluminarea. *Nāṭyaśāstra* comasă un întreg capitol tehnicii interpretării a o sută opt variații de dans create de *Shiva*, pe care zeul le-a transmis discipolului său, *Tandū*, și acesta, la rîndul său, autorului tratatului, învășatul *Bhārat*.

Există în estetica tradițională indiană o întregă exegeză asupra stilului și nuanțelor formale ale acestor dansuri (cît și a altor dansuri, revelate oamenilor de zeii Pantheonului hindus), asupra sensului pe care zeii înșiși l-au acordat fiecăruia în parte, asupra împrejurărilor în care trebuiesc dansate. Venerabili înțelepți, « guru », le-au analizat de-a lungul timpului, cu ochiul atent al unor filozofi-geometri pătrunși de misiunea lor sacră. Pentru noi, o tulburătoare și inimaginabilă « scolastică » vehiculă cu gesturi-dogme. Și sirul acestor erudiți nu s-a întrerupt nici pină azi (tradiția în India, poate fi asemuită unui copac imens, cu rădăcini milenare, care și astăzi dă crengi și frunze); marii coreografi și dansatori ce se consacrară, în zilele noastre, pîștrîni purificați vohilor dansuri, sînt la fel de pătrunși de misiunea lor sacră.

Prin dans, Spiritul Universal comunică omului marile adevăruri. « Pe cel pe care nici un semn nu-l poate descrie, dansul mistic ne face să-l cunoaștem » — se spune într-o veche culegere a imnurilor shivaiste.

Mitul lui *Shiva* este superb surprins în plastica tradițională hindusă: o stranie imagine picassiană de piatră sau bronz, un zeu-dansator din trupul căruia pornesc, rotindu-se, multiple brațe într-o mișcare perpetuă. Într-unul din brațe, o tamburină.

Acacia stranie imagine o prezintă, multiplicată obsedant, pe scenă, mișcarea dansatorilor. Și dintr-odată, umila scenă, goală de inutile ornamente și decoruri (cîci ce nevoie ai de ornamente și decoruri în imperiul sugestiei, al aluziei, al metaforei?) se metamorfozează într-un spațiu nelimitat, în care sălășluiește duhl zeului.

Credința, după *Védānta*, că universul, creațiunea, ar fi un joc divin (*līlā*), proiectează lumea întregă la proporțiile unui teatru infinit (fi este și Creațiunea, *guru* după *Védānta*: un joc al Demiurgului). Și imaginea cea mai curentă pentru a-l defini pe Dumnezeu îl reprezintă drept Cel ce stă în culisele acestor drame misterioase care este viața ». *Y. Raghavan*, « Estetica teatrului clasic indian ».

Dumnezeul hindus este « Cel ce stă în culisele acestei drame misterioase care este viața », sau Dansatorul suprem « al căruia dans cosmic ritmează nașterea și moartea lumilor ».

Dacă universul nu este altceva decît un joc al Demiurgului, un dans cosmic, el poate fi asemuit unei scene infinite, unui teatru care însă, fiind de natură divină, este abstras contingutului, istoricității. Un teatru în care întrebarea de ce ? sau, de ce așa și nu altfel ? —, în care noțiunile de înțîmplător, indiferent sau absurd lipsesc cu desăvîrșire. Nimic din ce este divin nu este înțîmplător, indiferent sau absurd — Universul este un joc divin — universul nu este înțîmplător, indiferent sau absurd — am putea spune noi, folosind cu aplicație cunoscută metode de gîndire logică. Dar n-am rezolva astfel nimic esențial, pentru că premisele acestui slogism nu au clișeu de puțin pentru occidental o valoare absolută, o valoare de axiomă. Pe cînd în gîndirea și sensibilitatea hindusă, conceptul de echilibru divin, de armonie, prestabilă (ce exclud implicit noțiunile de înțîmplător, indiferent sau absurd) din care ființează întregul mecanism, întregul joc al universului și în care ul individual se poate regăsi și cufunda, înseamnă în același timp un punct de plecare și un punct terminus. Și între aceste două puncte, universul, ființele, precum un imens « teatru în teatru » shakespeareian înfășurat în sunetele dulci ale venei, în arome de santal și în mătăse și care ar repeta la infinit, sau un cor merou abstrahu, fiecare variantă ale aceluiași « Vis al unei nopți de vară ».

Răfiolesc o minunată carte apărută la New Delhi — « Classical Indian dance in literature and the arts », de Kapila Vatsyayan — și ea îmi evocă, brusc, lumea fetei

spectacolului hindus, lume guvernată de legi atît de riguroase. Am avut privilegiul s-o cunosc pe autoarea cărţii. Doctor în Arte Frumoase, profesoară la Universitatea din Delhi şi Consilier cultural în Ministerul Educaţiei din India, activă participantă la numeroase congrese internaţionale, remarcabilă şi elocventă conferenţiară, în diverse ţări ale globului, despre dansul şi arta indiană, Kapila Vatsyayan nu este numai o distinsă erudită ci şi o persoană de o civilitate fermecătoare; îmi amintesc silueta ei graţioasă de dansatoare, înfăşurată într-un sari de culoarea tandră a castanei, purtînd o floare în părul negru inelăcit pe coafă; îmi amintesc jocul deicat al minilor cu degete prelungi şi încheietura bratului subţire, mlîni ce stia să povestească. Îmi părea asemeni unei devadasi ce tocmai s-a desprins de pe o imemorială friză. Şi precum o devadasi — dansatoare dedicată templului —, este şi ea, nu mai puţin, o slujitoare a artei.

Urmărind laborioasele investigaţii ale studiului său asupra inter-relaţiei dintre dans, literatură, muzică, pictură şi sculptură, asupra principiului unic, spiritual ce le acordă viaţă şi noblete, înţelegi mai uşor de ce opera de artă tradiţională indiană pare condusă (şi este condusă) de o logică proprie şi imperturbabilă, de ce spontaneitatea nu poate fi decît aparentă, de ce artistul şi spectatorul (ca şi devotul), nu sînt intereseaţi de efemere scări subiective, de caducitatea experienţelor din lumea empirică.

Arta, ofrîndă adusă Absolutului, vehiculează arhetipul divin. Şi artistul, detaşat de proprii emoţii subiective, folosindu-l, contemplant Absolutul. Ca şi devotul, ca şi spectatorul iniţiat. Arta hindusă nu are nevoie de dimensiunea tragicului, refuză să-l pună pe spectator în faţa dilemelor, să-l agite, să-l neliniştească. Ceea ce urmăreşte artistul creator, interpretul şi spectatorul, nu este emoţia violentă, ciocnirea pasiunilor şi caracterelor, frenezia trăirilor, confruntarea cu universul, cu abisurile sufletului omenesc, ci contemplarea Fiinţei Universale, realizarea perfectului echilibrului lăuntric, a seninătăţii absolute, a beatitudinii.

Întreg esafodajul, formidabil, de reguli ce guvernează de secole arta hindusă, converge către aflarea Nirvanei, a regatului Fericirii Absolute. Ca şi cum o eternă şi imuabilă «secţiune de aur» ar traversa totul, volumele şi formele, gestul, sunetele şi culoarea, spre a înălţa, într-un înn solemn şi senin, o ofrîndă unică Absolutului.

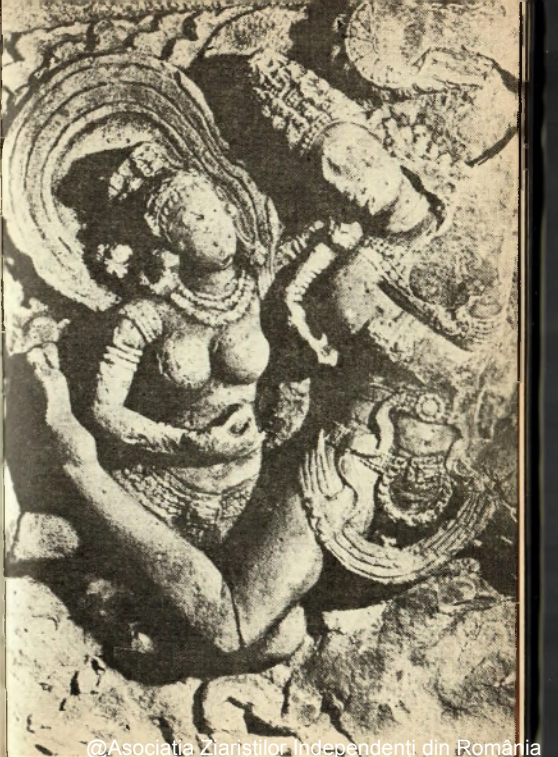
•

Timpul, în teatrul hindus, este suspendat. Aceeaşi poetică a spaţiului, traversat, ca de o lumină, de aceeaşi radioasă trinitate: muzică, dans, poezie. Aceleaşi modele divine, după aceleaşi legi, caută să ni le redea astăzi accorii-dansatori indieni, aşa cum le vor fi redat ieri, cu sute de ani, cu mii de ani în urmă, în temple, lăcaşe ale zellor; sau în luxuriante săli de ceremonie ale palatelor; sau în aer liber, cu improvizate tribune princiere sculptate în lemn, acoperite cu mătăsuri, jur-împrejur cu cerul viu şi policrom al nerumăratelor slugi şi al elefanţilor purtînd strălucitoare baldachine; sau, pur şi simplu, la îndemîna tuturor, undeva prin apropierea templelor, cu prilejul vreunei sărbători, avînd drept unic decor bolta desăvîrşit princiară a cerului înstelat.

S-ar putea spune că, întrezărînd cîndva imaginile divine, privirea fericit-umilită a muriciorului, nemaiputîndu-se desprinde de ele, a vrut iarăşi şi iarăşi să le contemple, cufundîndu-se în ele; ochiul său lăuntric a suspendat timpul.

Teatrul-dans tradiţional indian nu este un simplu dialog al efemerului cu efemerul, al omului cu omul. El este un dialog al Fiinţei Universale cu omul. El devine

Aihole: Gandharva zburlînd. Templul Durgă ►



©Asociația Ziaristilor Independenti din România

astfel un ritual solemn în care ființa regăsește, dincolo de multiplicitatea trăirilor sale pămîntene, a pornirilor sale împrăștiate și confuze, a itinerarilor unor gînduri vagi și schimbătoare, dincolo de cortegiul vesnic capricios și înșelător al aparențelor, Absolutul.

Antonin Artaud, pentru care descoperirea teatrului din Bali a însemnat o revelație (cu cele mai aprofundate consecințe ulterioare pentru o nouă estetică a «teatrului total» european), vorbește despre necesitatea antrenării gîndirii către zone profunde, despre acea *metafizică în activitate* pe care n-ar putea s-o realizeze decît un teatru — ce ar folosi, ca și teatrul oriental, limbajul complex al semnelor, gesturilor, atitudinilor și sonorităților, «acel limbaj ce dezvăluie toate consecințele sale fizice și poetice pe toate planurile conștiinței și în toate sensurile». Avea nostalgia unei *alchimii mentale*, capabile de a reda o stare de spirit printr-un gest, «a gestul sec, despuțat, linear pe care l-ar fi putut avea toate actele noastre dacă ar fi tîns spre absolut».

Olivier Messiaen, descoperind un vechi tratat indian, *Samgitaratnākara* («Oceanul muzicii»), conținînd o sută douăzeci de *tālas* (ritmuri indiene), tratat scris în secolul al XIII-lea de *Cāmgadeva*, are revelația unei muzici de un rafinament și de o subtilitate uluitoare. Și întreaga sa muzică, cu adîncă sa influență asupra muzicii contemporane occidentale, resimte miraajul unei metafizice ce tinde să-l apropie pe om de supreme adevăruri uitate.

În mari centre universitare din America se studiază astăzi metodic principiile de bază ale gîndirii muzicale hinduse, sîtor-ul este unul din instrumentele preferate în orchestrele de jazz, iar concertele de muzică tradițională indiană entuziasmează un tîneret ce caută, dincolo de zeii moderni ai abstracției matematice, zeii de lumină ai trăirilor transcendente.

«Dansul este un ritual» — repetă, obsesiv, Bêjart, acest ultra modern coreograf al Europei zilelor noastre, acest ciudat și neliniștit profet bîntuit de viziuni baroce, fascinat deopotrivă de șipătul frenetic al materiei și de abia auzitele tăceri ale nefinței, de frumusețea triumfătoare a trupului și tainice nostalgii metafizice. Nimic mai firesc decît tendința sa de a inocula limpezimii carteziene a baletului clasic european și nervozității unei coreografii occidentale moderne, tainica emblemă hieratică a mișcării extrem-orientale. Iar India îl fascinează. Vîrînd să redea dansului întreaga sa demnitate, întreaga sa semnificație spirituală primordială, față de care «noțiunile carne-spirit devin fără rost și inconsistente, pentru că ceea ce este în cauză este această unitate indivizibilă care se numește Om», Bêjart re-descoperă uluitoarea forță de comunicare a trupului, splendida sinceritate, nepervertită prin verb, a trupului, și, prin el, prin acest trup sfîșiat de contrarii și înnobilit de franchețe, re-descoperă Absolutul. Dar Absolutul intuit de occidentalul Bêjart nu înseamnă dizolvarea în nimicnicie, în neant, el nu-l întrevede în cîntecul de lebedă, din ce în ce mai stîns, din ce în ce mai transparent, al ființei, ci dimpotrivă, în intensitate, în fulgerarea de

o clipă pînă la din confruntarea omului cu universul, din înțelegerea și paroxismul stărilor limită. *Aici și acum.* «Fiecare epocă trebuie să-și creeze ritualurile sale» «eu sînt un coreograf muritor, de așcăzi, care iubește epoca sa și se dezinteresează adînc de trecut cît și de viitorul îndepărtat»; «dansul este un rit și o sîrbătoare a clipei». Vesnicia, Bêjart o caută în trăirea intensă, în om, materie și spirit totodată, amîndouă deopotrivă divine. Și cuvintele acestea din *Vivekananda*, pe care el le iubește, îi traduc setea de a crede în om, dorința de a-l învesti pe om cu supreme atribute de noblete; «Nu uitați niciodată gloria naturii umane! Sîntem cel mai mare Zeu, Crist și Budha nu sînt decît valuri pe Oceanul fără de sfîrșit, care Sînt Eu».

Există în *Messô* pentru timpul prezent, fascinant spectacol-total în care Bêjart alternează texte budhice cu versete din Cîntarea Cîncîrilor, ritmuri moderne de orchestră în delir cu cîntece funebre japoneze, mișcări dezlănțuite cu lente tropisme orientale, trăiri suave cu iruperi grotesci, agitația febrilă cu rugăciunea adînc cufundată în sine —, un mister indefinit, o tulburătoare putere de incantare ce proiectează balocul la dimensiunile unui rit. Există în această *Messô* o ciudată aglomerare de concurenți contrastanți, de rapeluri neașteptate, de trăiri paroxistice pe registrele cele mai diverse, de șipăt și tăcere, de frenetie și reculegere, de spaimă și certitudine, de chei psihologice subtile și delicate racordabile; și, la un moment dat, pe un text psalmicînd despre apariția și dispariția trupului, dansatorii, calmi, la bară, alungă cu un zvîcnut rapid al piciorului întregul tumult fantastic de trăiri al căror eroi au fost. Este lepădarea de moja, aglomerarea pestriță și perisabilă a acțiunilor, imaginilor și cuvintelor omenesci, cortegiul nestatornic și înșelător al aparențelor?

Sau, mai degrabă, semnalul de pornire într-o nouă aventură spirituală umană, sublima aventură umană, mereu întreruptă, mereu relucată, niciodată sfîrșită!

ERICH SEGAL



LOVE STORY



◀ Grafică de Robert Indiana

Pentru Sylvia Herscher și John Flaxman

... namque ... solabitis
Meas esse aliquid putare nugas*

Ce-ar fi de spus în legătură cu o fată de douăzeci și cinci de ani care a murit?

Că era frumoasă. Și inteligentă. Că-i plăcea Mozart și Bach. Și The Beatles. Și eu. Într-o zi, când mă înnebunise mai mult ca de obicei cu aceste preferințe ale ei, am întrebat-o care era în definitiv ordinea. Mi-a răspuns cu un suris: « Alfabetică ». Zimbeam și eu pe atunci. Dacă stau să mă întreb nu știu dacă în ordinea ei « alfabetică » ținea cont de numele sau de prenumele meu: în primul caz, aș fi venit după Mozart; în al doilea, undeva între Bach și Beatles. Oricum, nu eram cel dintâi, ceea ce, dintr-un motiv stupid, mă cam scotea din sărite: fusesem deprins de mic cu ideea că trebuie să fiu totdeauna primul în toate. Moștenire de familie, dacă puteți pricepe una ca asta.

În semestrul întâi al ultimului an de colegiu, luasem obiceiul să frecventez sala de lectură a bibliotecii Radcliffe. Și nu doar așa ca să mă aflu în treabă; recunosc că nu mă omoram cine știe ce cu studiul, și că-mi plăcea destul de mult să-mi plimb privirile peste tot în jur. Dar sala de la colegiul Radcliffe era liniștită, nu mă știa nici dracu, iar cărțile de care aveam nevoie erau mult mai puțin solicitate. Într-o zi, — nărav endemic la Harvard, în ajunul nu știu cărui examen de istorie, nu catadicsisem încă să consult nici măcar primul titlu de pe lista bibliografiei obligatorii. M-am îndreptat așadar foarte țănoș spre biroul custodelui cu gândul la un anume tom în care îmi puneam toată speranța ca să mă scoată din încurcă-

* ...Căci ale mele mici simțuri le socotești de preț... Parafrază la Catullus, Carmina I, 1
(...namque... solabitis meas esse aliquid putare nugas).

tură a doua zi. Erau de serviciu două puștoaice. Prima, o lungană nesemnificativă, gen campioană de tenis, cealaltă, o ochelaristă gen șoricel. Am optat pentru cea din urmă.

— Aveți *Amurgul Evului Mediu*?

Mă seceră scurt dintr-o privire.

— N-aveți propria dumneavoastră sală de lectură? Veni prompt răspunsul.

— Uite, știi ce, Harvard-ul are acces la Radcliffe.

— Nu-i vorba de acces, Preppie.¹ E vorba de etică. Vă lăfăiți acolo în cinci milioane de volume. N-avem aici decât un fond nenorocit de câteva mii de cărți.

Dumnezeule, făcea pe nebuna! Puștoaica își închipuia că dacă proporția Radcliffe-Harvard era de cinci la unu, fetele de acolo trebuie să fie și de cinci ori mai deștepte. Deobicei puneam urgent capac oricărui asemenea specimen, dar iată că în cazul de față eram mort-copt dacă nu reușeam să pun totuși mîna pe blestemata cărțuie.

— Te rog frumos: ce-ai fi să lăsăm șmecheriile astea; am realmente nevoie de carte, vorbesc foarte serios.

— Ce-ai fi dacă ți-ai măsura cuvintele, Preppie?

— Și de unde, mă rog, poți fi atât de sigură dacă am dat sau nu pe la Prep School?

— Pari stupid și pari fecior de bani gata, spuse ea luîndu-și de pe nas ochelarii.

— Te-șteli, am sărit eu revoltat. Realitatea e că sînt și inteligent și lefter.

— Oh, nu Preppie: eu sînt inteligentă și lefteră.

Acum mă privea drept în ochi. Avea ochi căprui. OK, să admitem că semănăm leit cu un fecior de bani gata; nu puteam însă tolera ca o puștoaică de la Radcliffe, chiar cu ochii frumoși, să mă insulte făcîndu-mă « stupid ».

— Și mă rog, de unde pînă unde ești așa de a dracului, vrei să fii bună să-mi explici?

— Nu m-aș lăsa invitată de un tip ca tine la o cafea, fu răspunsul ei.

— Numai că nu te-aș invita.

— Aici se vede cît ești de stupid, mi-a spus ea.

Să vă explic acum de ce am invitat-o la o cafea. Capitulînd din viclenie în ceasul al doispnezecelea — pretinzînd adică brusc că țineam totuși neapărat s-o invit — am obținut cartea. Și cum fata era de serviciu pînă la ora închiderii, am tras cît am putut de timp, spicuind un buchet ales de expresii

pline de miez, aplicabile la fluctuațiile puterii monarhice din Europa la finele secolului al XI-lea. Am primit A minus la examenul de a doua zi, calificativ care coincidea de altfel cu cel acordat de mine însumi picioarelor lui Jenny, în clipa cînd, în ajun, o văzusem ridicînduse de la catedră. Aș minți dacă v-aș spune că și rochia cu care era îmbrăcată a luat atunci aceeași notă; după gustul meu era puțin « province ». În mod special mi-a plăcut chestia aceea indiană pe care o purta atîrnată în chip de poșetă. Din fîcîrire n-am zis nimic, căci după cum aveam să aflăm foarte curînd, modelul era concepție proprie.

Ne-am dus la bufetul « Lilliput », o bombă de prin apropiere care, în polida numelui, e călcată și de clienții de statură obișnuită. Am comandat două cafele și un profiterol cu stafide (pentru ea).

— Mă numesc Jennifer Cavilleri, se prezintă puștoaica, — de origină italiană. Ca și cînd n-aș fi avut de unde să-mi dau seama. — Studentă la conservator, adăugă ea.

— Mă numesc Oliver, am spus eu.

— Numele mic, sau numele de familie?

— Numele mic, am răspuns eu; și am precizat imediat că numele meu întreg (sau aproape întreg) e Oliver Barrett.

— Oh, Barrett: ca Elizabeth Barrett Browning?

— Da, am răspuns; dar nici o legătură.

A urmat o mică pauză în care am mulțumit în gînd pentru faptul că nu-mi adresase penibilă întrebare cu care eram obișnuit: « Barrett, ca safa? » Asta era steaua mea din frunte de cal breaz: eram într-adevăr rudă cu individul care fundase Barrett Hall, o urîșenie de monument cît toate zilele, construit la Harvard Yard pe banii și întru gloria unei vechi tradiții « harvardiste » de familie.

După care, puștoaica a amuțit. Nici nu-mi venea să cred: să fi intrat așa rapid în criză de conversație? Sau poate i-am tăiat macaroana cînd i-am spus că nu-s rudă cu poeta? Ei, drăcie! Stătea acum înfiptă înaintea mea și mă privea cu o jumătate de zîmbet. Ca să nu stau degeaba, am început să-i fac evidență caietelor. Avea un scris curios, — caractere mici și colțoase, fără nici o majusculă (cine și-o fi închipuind că era: e.e. cummings?!) Cît despre materii, erau unele cursuri durere; de pildă: Lit. comp. 105, Muzică 150, Muzică 201...

— Muzică 201? Dacă nu mă înșel e un curs superior, nu?

Făcu aprobator din cap, nu era din cale-afară de pricepută ca să-și mascheze mîndria.

— Da. Polifonia Renașterii.

— Adică cum: polifonie?

— Nimic de-a face cu sexul, Preppie.

¹ Apelativ american ușor ironic, desemnînd pe ton glumeț pe absolvenții așa numitelor preparatory schools (prep schools) frecventate în general de viitori studenți cu dare de mîină. (n.r.)

Cum naiba să-nghit asta mai departe? Ce, puștoaica nu citea *The Crim-son*?¹ Habar n-avea cine sînt?

— Fii atentă, știi cine sînt eu?

— Mda, făcu ea strîmbînd ușor din nas a dispreț. Tipul cu Barrett Hall. Habar n-avea cine sînt.

— Nu-s «tipul cu Barrett Hall», am tăgăduit eu pe ton ambiguu; din întîmplare propriul meu străbunic a dăruit însă clădirea universității.

— Ca nu cumva odrasla sa de strănepot să rămînă pe dinafară.

Asta era prea de tot.

— Ascultă, Jenny, dacă tot ești atît de convinsă că sînt un fraier, poți să-mi spui de ce-ai ținut cu tot dinadinsul să mă faci să te invit aici?

M-a privit drept în ochi și mi-a zîmbit.

— Îmi plăci, mi-a spus.

Măcar în parte, capacitatea de a cuceri victorii strălucite constă și din capacitatea — la nevoie — de a suferi înfrîngerii. Nu-i nici un paradox aici. O tipică trăsătură Harvard este capacitatea transformării înfrîngerilor în victorii.

... Firește, triumful, chiar la limită, e de preferat. Conducînd-o înapoi pe Jenny către casă — stătea la cămin — nu renunșasem cîtuși de puțin la ideea de a repurta asupra acestei obrăznicătăți, crescută la Radcliffe College, victoria finală.

— Vreau să-ți spun că vineri e meciul de hochei cu Dartmouth.

— Nu mai spune?

— Mi-ar face plăcere să vii și tu.

Mi-a răspuns cu tipicul respect față de sport obișnuit la Radcliffe:

— Nu vîd pentru ce mi-aș pierde timpul cu asemenea tîmpenie.

Î-am răspuns foarte simplu:

— Pentru că joc eu.

A urmat o scurtă tăcere. Fulguia. Mi se părea că aud așternerea zăpezii.

— De partea cui? m-a întrebat ea.

2

Oliver Barrett IV
Ipswich Massachusetts
Vîrstă: 20 ani
Științe sociale

Reprezentativa colegiului: 1961, 1962, 1963

Selecționata universitară: 1962, 1963

Se pregătește să urmeze cariera juridică.

¹ Gazetă sportivă.

Senior
Philips Exeter
1 m. 78, 83 kg.

În clipa asta Jenny trebuie să fi luat cunoștință de datele mele biografice din program. În trei rînduri îl pisasem pe Vic Claman, antrenorul, să se asigure dacă puștoaica și-a primit țidula.

— «Pentru numele lui Dumnezeu, Barrett, parcă ai fi la prima întîlnire».

— «Gura, Vic, că-ți mut fîlcile din loc.»

În timp ce ne făceam încălzirea m-am ferit să fac cel mai mic semn în direcția ei (ce stîngăcie!), mai mult, nu i-am aruncat nici măcar o singură privire. Cred totuși că impresia ei era că-i aruncă priviri pe furie. Vreau să spun că nu-mi explic altfel de ce și-a scos ochelarii în timpul imnului: doar nu ca să dea onorul.

Pe la mijlocul celei de-a doua reprize, începusem să presăm; scorul era 0-0. Davey Johnston și cu mine fuseserăm la un pas să le cîurm plasă. Sezînd pericolul, Dartmouth, adică odioasele brute «verzi», începură să joace murdar. Ne-ar fi putut rupe două-trei picioare plîn să-i articulăm cum meritau. Suporterii se și porniseră să huiđuiască reclamînd răzbuirale. La hochei din două una: dacă nu marchezi, răzbuiralea înseamnă literalmente sînge. Dintr-un fel de «noblesse oblige» eram necruțător în orice alternativă.

Centrul lor, Al Redding, se aruncă la atac trecînd peste linia noastră de demarcație; intru în el, îl deposez de puc și trec la contraatac în jumătatea lor de teren. Suporterii urlau. Davey Johnston era pe stînga, dar mi-am zis: driblez pînă la capăt; portarul lor era un fricos și jumătate; îl băgaseam eu o dată bine în spereție, pe vremea cînd juca la Deerfield. Dar n-apuc să șutez, că apărarea lor tăbărise pe mine: a trebuit să lunc în dribling prin jur, să nu scap pucul din crosă. Se făcuse o hărmălaie de trei la trei și dam unii și alții ca chiorii. În asemenea situații, politica mea era de a pocni fără cruțare în dreapta și-n stînga tot ce purta culorile inamice. Undeva pe sub patine se afla fără doar și poate și pucul dar, pentru moment, eram exclusiv concentrați să ne cotoogim la sînge.

Unul din arbitri fluiera.

— Hei acesta: două minute pe tușă.

M-am uitat la el. Arăta spre mine. Eu? Ce făcusem ca să fiu penalizat?

— Ce-am făcut dom'le?; dă-o-ncolo, zău așa!

Nu părea deosebit de interesat de perspectiva unui dialog cu mine. Striga spre masa oficială: — Numărul 7, două minute! — Și semnală autoritar, vînturîndu-și brațele.

Am bodegănit puțin, căci așa se poartă. Chibiții așteaptă să protestezi, indiferent cît a fost de flagrantă sau nu gresala. Arbitrul tocmai îmi făcea semn cu mina să părăsesc terenul. Clocotînd de revoltă, am început să mă îndrept agale spre șarcul de penalizare. Pe cînd mă cocoțam pe bancă,

ascultînd bocănitura patinelor de scinduri, în urechi îmi răsună lătrătura difuzoarelor:

— Penalty. Barrett, Universitatea Harvard. Două minute. Pe tușă. Tribuna urla huo; cîțiva coechipieri vociferau contestînd integritatea morală ca și calitățile vizuale ale arbitrilor. M-am instalat pe bancă căutînd să-mi trag răsufierea, fără să privesc nici la tribună, nici pe teren, unde Dartmouth domina acum din punct de vedere numeric.

— Ce stai aici ca o gaură, în timp ce restul echipei joacă mai departe? Era Jenny. M-am făcut că n-aud și-am început să fac galerie pentru Harvard.

— Hai băieții, acumă, nu lăsa pucul!

— Ce greșeală a fost asta, vrei să-mi explici?

M-am întors să-i răspund. În definitiv era invitata mea.

— Am dat prea tare.

Și mi-am văzut mai departe de treabă urmîrind pe coechipierii mei care încercau să-l împiedice pe Al Redding, ambalat să modifice scorul.

— Și-i grav?

— Jenny, te rog, încerc să mă concentrez.

— În legătură cu ce?

— În legătură cu felul cum am să-i plătesc polița huidumei de Al Redding!

Urmăream mai departe desfășurarea jocului, căutînd să dau un sprijin—măcar moral—echipei mele.

— Va să zică joci «murdar»?

Tocmai fixam din privire poarta noastră, pe dinaintea căreia roiau acum brutele în tricouri verzi. Muream de nerăbdare să reintru. Jenny insistă.

— Eventual mi-ai plăti și mie «polița», nu-i așa?

I-am răspuns fără să mă întorc.

— Chiar acum, dacă nu-ți ții gura.

— Am plecat. La revedere.

Pină să întorc capul dispăruse. Tocmai mă ridicam în picioare, să mă uit în jur, cînd cineva mi-a atras atenția că minutele de penalty trecuseră. Dintr-o săritură am fost pe teren.

Galeria salută zgomotos reîntrearea mea. Tribuna scanda: «Bar-ret s-a în-tors: ver-zi! o duc prost! I» Chiar din gaură de șarpe, Jenny nu se putea să n-audă acest entuziasm colectiv, declanșat de reapariția mea. De ce mie să-mi fi păsat de dispariția ei?

Totuși unde dispăruse?

Al Redding trage necruțător, portarul respinge la Gene Kennaway. Kennaway deschide spre jumătatea terenului în apropierea mea. Luncînd în direcția pucului, mi-am zis că dispuneam de o fracțiune de secundă ca

să arunc o privire spre tribună, după Jenny. Am privit. Am zărit-o. Era într-adevăr acolo.

Următorul lucru de care mi-am dat seama era că mă prăbușisem pe gheață cît eram de lat. Două huidume «verzi» tăbăriseră pe mine, îmi bușisem fundul de gheață, și — Doamne sfinte! — îmi simțeam obrazul plesind de rușine. Barrett la pămînt! Dinspre galeria suporterilor noștri credincioși auzeam strigăte de protest că mă făcusem de rîs. Chibiții micro-biști care țineau cu Dartmouth intonau urale.

— Dați în ei! Dați în ei!

Ce-o fi zicînd acumă Jenny?

Dartmouth presa din nou, și, pentru a nu știu cîta oară, portarul nostru respinsese o lovitură foarte periculoasă. Kennaway pasează lui Johnston, care deschide scurt către mine (între timp mă ridicasem în picioare). Galeria intră în delir. Acumă. Asta trebuia să fie gol. Cu pucul în crosă, mă avînt cu toată viteza în jumătatea de teren a «verzilor». Doi tipi din apărare o și porniseră glonț spre mine.

— Hai, Oliver! Acumă! Fă-i praf! Nu te opri!

Deasupra hărmaiei galeriei, glasul ascuțit al lui Jenny. Avea un timbru delicios de violent. Driblez pe primul fundaș, intru în al doilea cu toată forța, animalul se prăbușește depășit, apoi, în loc să șutez de pe picior greșit, pasez cuminte înaintea lui Davey Johnston, care era lansat pe aripa dreaptă. Davey șutează imparabil. Gol!

În clipa următoare ne îmbrățișam cu toții în entuziasmul general. Eu, Davey Johnston, ceilalți. Ne ridicam în brațe unii pe ceilalți, ne sărutam, ne înghionteam în spinare, topăiam de bucurie pe gheață. Tribuna era în delir. Tipul de la Dartmouth pe care-l pocnisem încă nu reușise să se ridice în picioare. Galeria începuse să auziră cu programele pe gheață. Asta a fost lovitura de grație. (De fapt e o metaforă: fundașul s-a sculat îndată ce și-a tras răsufierea). I-am făcut terci cu 7—0.

De-aș fi sentimental, și aș ține la *Alma Mater* destul de mult ca, la mine în odaie, să arborez fotografii pe pereți, nu cred că-aș alege nici Winthrop House, nici Mem Church: aș alege o poză cu Dillon. Dillon Field House. Căci căminul meu spiritual la Harvard — dacă am avut parte de așa ceva — a fost Dillon Field House, sala sportului. Nate Pusey n-are decît să-mi anuleze diploma, dacă vrea. Dar asta e, și nu mi-e rușine s-o spun: Widener Library înseamnă pentru mine înfinat mai puțin decît Dillon House. În flece zii, cît timp am fost la colegiu, Dillon House era locul unde mă duceam cu regularitate toate după amiezele: acolo mă găseam cu frații, acolo ne împungeam unii pe alții în vesele înjurături, acolo lepădam toalele «civilizației», redeveneam o «glorie primară». Ce senzație minunată să încălzi jambierele, să tragi pe tine bătrînul tricou cu numărul 7 (cîndva am avut

și coșmaruri că-mi schimbaseră numărul; dar asta nu s-a întâmplat!), ce plăcere să-ți iei apoi în primire patinele și s-o pornești spre Watson Rink!

Înapoierea la Dillon, după antrenament, era și mai plăcută încă. Să zmulgi de pe tine echipamentul lipicios de sudoare, să te îndrepți în pas alergător spre vestiar ca să-ți iei prosopul!

— «Cum o mers azi, Ollie?»

— «Baban, Richie, baban de tot, Jimmy».

Apoi la dușuri, interminabile taclale despre cine a făcut nu știu ce, nu știu cui de nu știu câte ori aseară, sau simbată. «Este că i-am avut pe porcii de la Mount Ida?»... Personal aveam în plus și locul meu privilegiat de meditație solitară. Blagoslovit mai de mult cu un accident la genunchi (da, blagoslovit, n-ați văzut adevărta mea de recrutare!), eram obligat la masaj și hidroterapie după fiecare joc sau antrenament. Stînd și privind în apă ochiuri, ineluri și virtuți dansînd în jurul genunchiului meu, aveam timp berechet să-mi fac, de pildă, inventarul loviturilor și vinărilor timp permițe (într-un sens și acestea îmi făceau plăcere), mă lăsam furat apoi de gînduri despre totul și orice. Astă seară îmi veneau în minte golul, pasa aceea genială, selecționarea mea (aproape sigură) pentru a treia oară consecutiv în reprezentativa universității.

— Masaj, masaj? Așa bălatu!

Era Jackie Felt, antrenorul și — din propriul lui mandat — directorul spiritual al echipei.

— Bat tactul, Felt, parcă-i în ritm, nu?

Jackie fredonă cîteva măsuri și fața i se luminează de un rînjit prostesc.

— Îți spun eu ce nu-i în ordine cu genunchiul tău paradiț, Ollie.

Fusesem consultat de cei mai buni ortopediști ai coastei de est, dar Felt știa mai bine.

— Nu te alimentezi corect.

Sincer, nu mă interesa deloc ce-mi spunea.

— Nu mîntuiești destul de sărat.

Poate dacă-i cînt în strună o să mă slăbească.

— OK, Jack, am să încep să pun mai multă sare în mîncare.

Doamne, ce încîntare pe el! Cu fața lui stupidă înșeninată de sentimentul sarcinei îndeplinite, Jackie Felt ieși din baie. Eram din nou singur. Cu tot corpul meu plăcut învințit, m-am cufundat în cadă, am închis ochii și am rămas așa, nemîncat, scaldat pînă la bărbie în apa caldă. Ahhhh, ce plăcere!

Dar Dumnezeu e: Jenny! M-o fi așteptînd afară. Sper că da! Sper că n-a sters-o, Doamne ferește! Cît timp s-a scurs de cînd mă lăfăi aici, la căldură, pe cînd ea afară face probabil piroane? Am trecut imediat la ameliorarea

rarea recordului meu personal de îmbrăcare rapidă. Nu eram, cred, perfect uscat în clipa cînd împingeam ușa mare de la ieșire.

Aerul rece mă izbi în piept. Cerule, ce ger! Și întuneric. Mai erau, ici-colo cîteva grupuri răzlețe de suporteri. Majoritatea ferveții ai hocheiului de pe vremuri, foști echipieri care, mintal, n-au lepădat nici pînă în ziua de astăzi jambierele. Tipi ca bătrînul Jordan Jencks, cel ce nu lipsește de la nici un meci, — nici acasă nici în deplasare. Și totuși, cum era cu puțință? Jencks, firește, era putred de bogat. Dar, la urma urmei, pentru ce?

— Te-au cotohogit urit, Oliver?

— Da, Mr. Jencks. Ați văzut ce joc practică indivizii.

Mă uitam peste tot după Jenny. Să fi plecat singură pe jos la Radcliffe?

— Jenny?

M-am îndepărtat cîteva pași de grupul microbiștilor, căutînd-o din priviri cu disperare. Dintr-odată iată-o că iese de după un boschet îmbrobodită într-un șal, din care nu-i ieșeau la vedere decît ochii.

— În sfîrșit, Preppie! Cred c-am făcut degerături așteptîndu-te.

Ce fericit eram c-o văd!

— Jenny!

Nu știu cum, din instinct, am sărutat-o simplu pe frunte.

— Am spus că-ți dau voie?

— Ce anume?

— Am spus că-ți dau voie să mă săruți?

— Iartă-mă. Eram ambalat.

— Eu nu.

Eram singuri singurei, o adevărată plăcere, doar noi doi; și întuneric; și frig; și țîrziu. Am sărutat-o iarăși. Nu însă pe frunte și nici din virful buzelor. A durat o bună bucată de timp, o clipă nesusus de plăcută. Cînd ne-am oprit, mîinile ei mă mai țineau așa cum apucaseră din primul moment, — de mîncini.

— Nu-mi place, spuse ea.

— Ce anume?

— Faptul că-mi place.

Pe cînd ne întorceam pe jos spre colegiu (aveam mașina, dar Jenny a vrut să facem puțină mișcare), m-a ținut mai departe de minecă. Precizez: nu de braț, de minecă. Nu-mi cereți să vă explic așa ceva. Cînd am ajuns la poartă, la Briggs Hall, nu i-am dat însă nici un sărut de noapte bună.

— Jen, știi ce? Cîteva luni de zile s-ar putea să nu-ți dau nici un telefon...

A tăcut o clipă. O bună bucată de timp.

Apoi m-a întrebat:

— De ce?

— ... și totodată, la fel de bine, s-ar putea să te sun chiar în clipa când mă întorc în dormitor, acum.

I-am întors spatele și am început să mă îndepărtez.

— Du-te dracului! am auzit-o murmurând din prag.

Am pivotat din nou și am tras atunci imparable de la cincisprezece metri.

— Fii atentă, Jenny: cu barda știi să dai, habar n-ai să încasezi!

Ce n-aș fi dat atunci să-l văd expresia de pe față! Dar considerente bine întemeiate de ordin strategic mă obligară să mă abțin.

Când am deschis ușa, colegul meu de cameră, Ray Stratton, era într-o partidă de poker cu doi tipi din lotul de football.

— Ura, băileți!

Mi-au răspuns cu mormăiturile de rigoare.

— Ce-ai împușcat pe ziua de azi, Ollie? Întrebă Ray.

— O pasă genială și un gol, am răspuns eu.

— În găleată după Cavillieri.

— Plisuc! am răspuns.

— Cine mai e și asta, Întrebă unul din mastodonți.

Jenny Cavillieri, răspuse Ray. O melomaniacă; tipul leșinat.

— Aha, o știu, spuse celălalt. Genul tabacheră-ferecată.

Am ignorat conversația acestor porci vulgari și mi-am văzut de treabă descărând firul telefonului pe care pornisem să-l bag la mine în odaie.

— Cîntă la pian cu orchestra « Bach Society », adăugă Stratton.

— Dar cu Barrett la ce instrument o fi cîntînd?

— Greu de precizat!

Răcnete, grohăituri, hohote înăbușite. Indivizii se prăpădeau de rîs.

— Domnii mei, am onoare să vă anunț că mi se fișile; la revedere!

Am închis ușa pe zgomotul de fond al unui nou val de sunete subumane, m-am descălat, m-am aruncat în pat și am format numărul lui Jenny.

Vorbam în șoaptă.

— Jen? ... Ce mai faci?

— Da ... poftim?

— Jen ... Ce-ai spune dacă te-aș informa ...

Ezitam. Ea rămăsese în așteptare.

— ... dacă ți-aș spune că m-am îndrăgostit de tine.

A urmat o mică pauză. Apoi, cu o voce foarte blîndă:

— Aș spune ... că mîinii castane.

Și-a închis.

Nu eram nenorocit. Și nici surprins.

În meciul cu Cornell am fost rănit.

Din vina mea, fără discuție. La o fază de joc când eram cu toții extrem de înfierbîntați, am avut nefericita inspirație să mă refer la centrul atacant advers numindu-l « franțuz împuștat ». Lipsa mea de vigilență era de a fi trecut cu vederea faptul că patru din echipierii lor erau canadieni — și, așa cum avea să se adevărească ulterior — foarte patrioți, foarte vinjoși în plus, și toți, pe lingă toate acestea, în raza de auz a vorbitorului: adică a mea. Colac peste pupăză, la insultă s-a adăugat injuria, căci în cele ce-au urmat am fost penalizat pe loc. Și nu cu penalty obișnuit: cinci minute pe tușă pentru faultare gravă. Ar fi trebuit să fiți acolo ca să vedeți ce galerie de huiduituri m-au salutat în clipa când s-a anunțat decizia! Deși era în clipa titlul diviziei, puțini din suporterii Harvardului făcuseră deplasarea tocmai la dracu'n praznic plină la Ithaca, statul New York. Cinci minute! Pe când urcam în țarc, antrenorul nostru își smulgea părul din cap. Jackie Felt se repezi îndată la mine. Abia în clipa aceea mi-am dat seama că tot obrazul drept mi-era făcut ferfelit. « Doamne Isuse Hristoase », nu înceta el să exclame în timp ce încerca să-mi oprească hemoragia cu un creion astrigent. « Doamne Dumnezeule, Ollie, ce naiba te-a apucat! »

Stăteam acum pașnic, privind în gol înaintea ochilor. Mi-era rușine să privesc pelerin, unde temerile mele cele mai negre începeau să se adevărească; Cornell ridică într-adevăr foarte curînd scorul. Chibiții « roșilor » urlau, mugeau, fluerau. Era momentul crucial. Cornell avea acum toate atuurile și pe pregătea să cîștige partida, și, o dată cu ea, titlul. Îmi venea să urlu de ciudă: și nu trecuseră nici jumătate din minutele mele.

În tribuna de vis-à-vis, micul contingent al universității Harvard încrimenise în încruntare și tăcere. Galerile — a noastră și a lor — uitară imediat de mine. Un singur spectator continua să-și aștească privirile asupra băncii de penalizare. Da, într-adevăr, era acolo. « Dacă ședința de consiliu se termină la timp, încerc să ajung la Cornell ». Printre suporterii universității Cornell — desigur însă fără să facă galerie — se afla, pe tocul lui, Oliver Barrett III.

De dincolo de hăul înghetat, « Old Stonyface », cu fața lui împietrită și fără expresie, contempla taciturn cum ultimele șiroiri de sînge de pe falca fiului său unic erau acum oprite cu bucăți de leucoplast. Ce credeți că spunea în sine lui? ȚȚ! ȚȚ! ȚȚ! — sau alte vorbe în același stil?

« Oliver, devreme ce-ți place atît de mult să te bați, de ce nu te înscrii la box? »

« Exeter n-are echipă de box, tată. »

« Da; bine, poate că n-ar trebui să mai asist la meciurile tale de hochei ».
« Doar nu-ți imaginezi că mă bat de dragul tău, totă »
« Bine, — de dragul, porcă n-ai spus. »

Fără îndoială că nimeni n-ar fi putut spune exact la ce gîndea Oliver Barrett III. În felul lui era un Mount Rushmore¹ ambulant, uneori oracot vorbitor. « Stonyface ». Obraz de piatră. Îl mai spuneam și « Old Stony » — babac de piatră; pe de altă parte nu era deloc exclus ca, în aceste clipe, dumnealui să savureze obișnuitele-i plăceri orgolioase. De pildă: « Pri-fiți-mă: extrem de puțin spectatori au venit de la Harvard pentru acest meci, dar eu unul mă număr printre ei. Eu, Oliver Barrett III, persoană importantă și copleșită de multe alte obligații, — avînd în subordinea mea bănci, și așa mai departe. — Eu mi-am permis să fac deplasarea la Cornell pentru acest fleac: o partidă de hochei. Ce minunat. » (Pentru cine?)

Tribunele urlau din nou, de astă dată deslănțuite. Cornell ridicase iarși scorul. Conduceau detașat. Și eu mai aveam două minute de stat pe tușă. Davey Johnston venea furios spre centrul terenului, roșu la față și îmbufnat. Trecînd pe dinaintea mea nu mi-a aruncat nici măcar o privire. Mi s-a părut, sau chiar am zărit lacrimi în ochii lui? Nu zic nu; titlul era într-adevăr în joc; dar Doamne Dumnezeule — lacrimi? Dă-o-ncolo! Adevărat că Davey, căpitanul nostru, avusese bafta de necrezut să nu joace în șapte ani un singur meci de partea învingătorilor. Era, într-un sens, mica lui legendă. El, căpitanul echipei... Acesta a fost de altfel ultimul nostru meci « tare ».

Pierdut cu scorul de 3 la 6.

Imediat după meci, examenul radioscopic a arătat că osul scăpase teafăr; în continuare, douăsprezece copii mi-au fost cusute în falcă și obraz de Dr. Richard Selzer. Între timp Jackie Felt se afera în jurul scaunului de operație, istorisind medicului de la Cornell cum refuzam să mă alimentez corect și cum totul s-ar fi putut evita dacă alimentația mea ar fi conținut mai mult NaCl. Selzer nu-i da lui Jack nici o atenție și mă avertiza pe un ton foarte serios în legătură cu ce ceea ce — în termeni medicali — denumea traumatizarea gravă a « fosei orbitale », recomandîndu-mi și proba de maximă înțelepciune: să mă abțin de la joc timp de o săptămînă. I-am mulțumit. A ieșit apoi din cabinet, în timp ce Felt se ținea mai departe de coada lui spre a conversa mai pe larg despre nutriție și malnutriție. Eram bucuros să fiu în sfîrșit singur.

M-am dușat cu milă, grijuliu să nu-mi ud pansamentele și obrazul contuzionat. Efectul novocainei începuse să treacă, dar într-un sens eram

¹ Mount Rushmore — rmune de granit din statul South Dakota (S.U.A.) sculptat la dimensiuni gigantice cu profilul președinților americani George Washington, Thomas Jefferson, Abraham Lincoln, și Theodore Roosevelt.

fericit să simt pe viu durerea. La urma urmei o făcusem chiar lată. Adio titlu, adio glorie (seniorii noștri nu fuseseră niciodată înfrinți) — și pentru noi ca echipă, și pentru Davey Johnston, invincibilul căpitan. Poate că oprobriu nu era de aruncat pe de-a-ntregul pe umerii mei, — dar mie, în clipa aceea, așa mi se părea.

La vestiare nu mai rămăsese nimeni. Probabil că toți erau deja la motel. Aveam impresia că toată lumea mă evita, că nimeni nu mai voia să schimbe o vorbă cu mine. În gură cu gustul amar al înfrîngerii, — curios, mă simteam atît de prost, înclt mi se părea că-l simt efectiv pe cerul gurii, — mi-am făcut sacul și-am ieșit. Nu se vedeau cine știe ce suporter de-ai noștri, în suflarea aceea tăioasă a vîntului new-yorkez de miazănoapte...

— Cum te simți cu falca, Barrett?

— OK, mulțumesc, Mr. Jencks.

— Am impresia că se impune o friptură în sînge, se auzi de alături o altă voce familiară. Era Oliver Barrett III în persoană. Ce tipic din partea lui să-mi vină cu leacuri dintr-astea băbești, bune doar de vindecat o vinătaie.

— Mulțumesc, tată, am răspuns eu. A avut grijă doctorul. Și-am arătat cu mîna spre pansamentul acoperind acum cele douăsprezece copii cusute de Selzer.

— Bine, bine, dar mă refeream la stomac, băiete.

La masă a avut loc a nu știu cîta ediție a serialului nostru de non-conversații: începînd cu inevitabila întrebare « cum a fost? » și încheiată cu: « crezi că-ți pot fi de vreun folos? ».

— Ei, cum a fost?

— Foarte bine.

— Te doare?

— Nu, e-n ordine.

Începuse să mă doară al naibii.

— N-ar fi rău să te vadă luni și Jack Wells.

— Nu cred că-i cazul, tată.

— Dar e vorba de-un specialist.

— N-am impresia că medicul de-aci era doctor veterinar, am răspuns eu, în speranță să mă retez din inveteratul său entuziasm snob față de « specialiști », « experți », și alte figuri « de primă mînă ».

— Destul de rău, făcu Oliver Barrett III, pe un ton care părea să prevestească un prim acces de indispoziție; fără exagerare, să știi că te-ai ales cu niște răni bestiale.

— Deh, asta e, i-am răspuns. (Ce puteam face: să rînesc?)

M-am întrebant apoi dacă așa-zisele « observații ascuțite » ale tatălui meu nu urmăreau implicit să condamne comportamentul meu de pe teren:

— Sau poate vrei să insinuezi că m-am purtat animalic?
Fizionomia lui sugerează o relativă satisfacție, provocată probabil de faptul că înfrusem această întrebare. Mi-a răspuns simplu:

— Tu spuneai nu știu ce de doctor veterinar; eu n-am zis nimic.
În fața acestei situații, am luat hotărârea să studiez menu-ul.

Cînd ni se aduceau fripturile, Old Stony era lansat în una din cunoscutele lui prelegeri simpliste, — dacă nu mă-nșel cu privire la victorie și înfrîngere. Făcu observația că pierdusem titlul (remarcă plină de sagacitate, tată!) — dar că, la urma urmelor, în sport ceea ce contează în primul rînd e nu victoria ci jocul. Observațiile lui aduceau supărător de mult cu o parafrază a motto-ului olimpic, și am avut impresia că pregătea în acest fel o introducere la un nou capitol, cu titlul: «Nu crezi că-ai fi cazul să te lași de competiții atît de puțin semnificative ca aceste campionate studențești?» Dar n-aveam nici un chef să intru cu el în tocmești și taclale despre ascensiunea mea către lotul olimpic, așa că i-am servit din nou o scurtă porție de «da», și am tăcut.

Am conversat în gama obișnuită, concentrați asupra unui non-subiect caracteristic: *care sînt planurile tale.*

— Spune-mi, Oliver, ai mai primit vreo veste din partea școlii superioare de Drept?

— Dar, tată, nu-s deloc decis să urmez cursurile școlii de Drept.

— Nu te-am întrebat asta; te-am întrebat dacă ei nu s-au decis cumva cu privire la tine.

Ce mai era și asta: încă un spirit de-al lui? Te pomenești că mai trebuia să și rid de această nostimădă retorică a părintelui meu.

— Nu, tată, n-am primit încă nici o scrisoare.

— Aș putea eventual să-l sun pe Price Zimmermann...

— Nu! I-am întrerupt eu în virtutea unui reflex spontan. Te rog mult, nu.

— Nu văd de ce sari ca arși: nu țin deloc să influențez, reluă O.B.III, înțepat, — vreau doar să mă interesez.

— Tată, n-am nimic împotriva dacă primesc scrisoare de acceptare, indiferent de unde. Zău așa...

— Bun, Desigur. E-n ordine.

— Mersi, tată.

— De altfel, e aproape sigur că te vor, adăugă el.

Nu știu cum se face, dar O.B. III are o specialitate să mă ia peste picior chiar atunci cînd, din gură, îmi adresează elogii.

— Nu-i nici o scofală, am răspuns eu. Să nu uităm că n-au echipă de hochei.

Măntreb de ce țineam cu tot dinadinsul să mă expun în acest fel. Poate pur și simplu pentru că tata se afla pe poziția adversă.

— Bine, dar ești înzestrat și cu alte calități, spuse Oliver Barrett III. Refuză însă să finalizeze. (Mă îndoiesc că-ai fi putut.)

Masa a fost la fel de idioată ca și conversația, cu singura diferență că aici am putut prevedea în legătură cu chiflele că aveau să fie reci (cum au și fost), în timp ce în legătură cu tata nu poți niciodată prevedea ce temă de discuție o să-ți scoată mîeros pe tapet.

— Și mai este, nu, «Detășamentul Păcii»,¹ zise el dintr-odată ca nuca-n perete.

— Poftim? am întrebat eu, neînțelegînd deloc dacă fusese vorba de o afirmație sau de o întrebare.

— Eu unul cred că-i o treabă foarte pozitivă, «Detășamentul Păcii», tu nu?

— Mda, am răspuns eu. Cu siguranță mai bună decît «detășamentul războiului».

Eram chît. Nu înțelegeam exact unde voia să bată, și viceversa. La punctul «temă de discuție» socoteam așadar partida remiză. Ce-ar fi putut urma mai departe: rubrica afaceri curente? programul guvernamental de dezvoltare? Nu. Uitam că, de fapt, cvintesența tuturor temelor rămînea imuabilă: *care sînt planurile tale.*

— Personal, n-aș avea absolut nimic de obiectat, Oliver, dacă ai hotărî să te angajezi în «Detășamentul Păcii».

— E reciproc, am răspuns, îngînîndu-i generozitatea de spirit. Eram oricum convins că Old Stony nu ascultă nimic din ceea ce-i spun: nu m-a surprins deci lipsa de reacție la nevinovatul meu sarcasm.

— Dar spune-mi, printre colegi, care-i atmosfera?

— Poftim?

— «Detășamentul Păcii» are vreo semnificație pentru viața lor?

Cred că pentru tata răspunsurile afirmative sînt la fel de necesare ca pentru pești mediul lichid.

— Desigur, tată.

La urmă, pînă și plăcinta cu mere era veche.

Pe la unsprezece și jumătate l-am condus către mașină.

— Îți pot fi de vreun folos, băiete?

— Nu, mulțumesc, tată. Totu-i în ordine. Noapte bună!

Și mașina demară.

Da. Există curse aeriene regulate între Boston și Ithaca, Statul New York, dar Oliver Barrett III preferase să vină cu mașina. Și asta nu datorită

¹ Peace Corps, organizație americană de ajutor cultural-educativ pentru strălîntate (n. r.).

faptului că cesurile de drum la volan ar fi putut fi interpretate ca un gest părintesc simbolic. Lui tata pur și simplu îi place să conducă. Și să conducă repede. La miezul nopții, la volanul unui Aston Martin DB5, poți gonii mîncînd pămîntul. Nu mă îndoiam că Oliver Barrett III își pusese în gînd să doboare în acea noapte propriul său record personal de viteză pe distanța Ithaca-Boston, stabilit cu un an înaintea primei noastre cupe, cînd bătușem Cornell-ul. Am această convingere pentru că l-am surprins consultîndu-și cronometrul.

M-am întors la motel s-o sun pe Jenny.

A fost singura realizare pentru seara aceea. l-am povestit totul de-a fir în pîr în legătură cu bătaia (fără să menționez însă natura precisă a celui *casus belli*), și așa putea spune că i-a plăcut. Printre snobii de melomani pe care-i frecventa, puțini erau capabili să încaseze ori să dea asemenea lovituri.

— Dar cel puțin l-ai bătut măr pe tipul care te-a cotoconogit? s-a interesat ea.

— Și încă cum. l-am făcut zob. Harcea-parcea.

— Vai, cît de mult mi-ar fi plăcut să văd și eu ! Poate mai repeți figura cu altă huidumă în meciul cu Yale, ei?

— Mda, sigur.

Am suris. Cît de mult îi plăceau lucrurile simple ale vieții.

— Jenny vorbește la telefonul din hol.

Informația mi-era dată de puștoaica care era de serviciu la telefon, — față de care nu-mi declinase identitatea și căreia, cu atît mai puțin, nu-i spusesem pe cine căutam în acea luni seară la Briggs Hall. Am tras imediat concluzia că tabela mi-era favorabilă. Era evident că fata citea *The Crimson* și știa cine sînt. OK, asta nu mi se întîmpla prima oară. Mai semnificativ mi se părea faptul că Jenny îi spusese că avea întîlnire cu mine.

— Multumesc, am spus. Am s-aștept aici.

— Mi-a părut foarte rău pentru meciul cu Cornell. *The Crime* zice că ai fost faultat de patru înși.

— Da. Dar cine a încasat penalty-ul? Eu. Ține cont. Și încă cinci minute.

— Da, da.

Diferența dintre prieteni și suporteri e că stînd de vorbă cu unul din accepția din urmă intri foarte rapid în criză de conversație.

— N-o fi terminat?

Fata controlă și răspunde nu.

Cu cine o fi stînd de vorbă, rîpînd astfel din timpul întîlnirii mele cu ea? O fi vreo față de meloman? Nu ignoram faptul că Martin Davidson,

din ultimul an la Adams House, și dirijorul orchestrei « Bach Society », se considera investit cu drepturi preferențiale de atenție din partea lui Jenny. Platonice; de altminteri, nu cred că tipul era capabil să-și miște altceva decît bagheta. Oricum însă, mă pregăteam să pun capăt acestei uzurpări a timpului meu.

— Unde-i cabina?

— În fund, după colț. Și-mi indică precis direcția.

Am pornit-o prin holul mare. Imediat am și zărit pe Jenny care vorbea dintr-o cabină. Lăsase ușa deschisă. Călcăm fără grabă, calm, sperînd c-o să mă vadă, c-o să fie impresionată de obrazul meu bandajat, de toate rănile mele și că asta o s-o determine să aștepte pe loc receptorul în furcă și să se repeadă în brațele mele. Continuuînd să înaintez, au început să-mi parvină frînturi de conversație.

— Da, firește ! . . . Nici vorbă. O, dar fii sigură că și eu, Phil; sigur, — și eu te iubesc.

M-am oprit. Cu cine naiba vorbea? Nu putea fi Davidson — nici urmă de Phil în numele lui. l-i verificasem încă mai de mult în catalogul colegiului: *Martin Eugene Davidson, 70, Riverside Drive, New York, Școala superioară de Artă și Muzică*. Fotografia lui sugera sensibilitate, inteligență, și probabil vreo douăzeci și cinci de kilograme mai puțin ca mine. Dar de ce-mi făceam acum probleme cu Davidson? Era clar că amîndoi, atît el cît și mine, eram trași în piept de Jenny Cavillieri, pentru un terț căruia, în chiar acest moment, (ce măgărie !) îi trimetea un tuc prin telefon !

Nu lipsisem decît patruzeci și opt de ore, și iată că un individ numit Phil se și strecurase în pat cu Jenny (altfel nici nu se putea !)

— Da, Phil; și eu te iubesc. Pa, te pup.

În timp ce fixa receptorul în furcă a dat Domnul și m-a zărit într-un . . . firî; atunci, fără să roșească cîtuși de puțin, mi-a zîmbit fiuturîndu-mi din mină un sărut de la distanță. Cum putea fi în halul ăsta de cutră?

M-a sărutat ușor pe obrazul teafăr.

— Vai, dar arăți ceva de groază.

— Sînt rănit, Jen.

— Sper cel puțin că tipul celălat arată mai rău, nu?

— Sigur. Mult mai rău. Întotdeauna fac ca tipul celălat să arate mult mai rău.

Roștisem ultimele cuvinte cît am putut de sumbru, vrînd să sugerez în acest fel că eram gata să nimicesc orice rival care ar fi îndrăznit să se aventureze în pat cu Jenny în absența mea. (« ochii care nu se văd se uită » . . . deh !) Mă apucă de mîneca hainei și ne îndreptăram spre ieșire.

— Pa, Jenny, îi spuse puștoaica de la telefon.

— La revedere, Sara Jane. Pa, răspunde Jenny.

Odată ajunși afară și pe punctul de a deschide portierele MG-ului meu, mi-am oxigenat mai întâi pină la fund plămîni, trăgînd în coșul pieptului aerul răcoros al serii; apoi, cît am putut de simplu, am pus întrebarea:

— Ascultă, Jen . . .

— Da?

— Aă, cine-i Phil?

A răspuns cum ar fi spus bună-ziaua:

— Tata.

Și-a intrat în mașină.

Nu eram dispus să înghit cu una cu două asemenea gogoșă.

— Vrei să mă faci să cred că atunci cînd vorbești cu tatăl tău îi zici Phil, pe nume?

— Dacă ăsta e numele lui. Tu cum zici tatălui tău?

Știam de la ea că-și petrecuse copilăria la Cranston, Rhode Island, unde tatăl ei ținea un fel de plăcintărie. Fusese crescută de el, căci rămăsese de mică orfană de mamă; mama murise într-un accident de automobil. Toate astea în chip de explicație pentru faptul că nu învățase niciodată să șofeze. Cică tatăl, — de altfel, în toate celelalte privințe «un tip cumsecade» (cuvintele ei) era neînchipuit de superstițios și nu admitea nici în ruptul capului ideea ca unica lui fiică să treacă vreodată la volan. Asta a fost, zicea ea, un morcov extraordinar, în special în ultimele clase de liceu cînd lua lecții de pian cu un profesor tocmai în Providence. A profitat însă de ocazie în acei ani și a citit tot Proust din scoarță-n scoarță, neavînd ce face ore întregi cît mergea cu autobuzul.

— Și cum zici că se cheamă tatăl tău? repetă ea întrebarea.

Rămăsesem atît de interzis încît nici n-am auzit bine.

— Cine?

— Te-am întrebat ce termen folosești atunci cînd te referi la tatăl tău legitim?

Am răspuns cu expresia pe care de multă vreme aș fi vrut s-o pot folosi:

— Moaș'sa pe gheață.

— Așa? De la obraz?

— Obrazul lui e invizibil.

— Poartă mască?

— Într-un sens, da. O mască de piatră. Absolut din piatră.

— Așaa? Probabil că nu-i ajunge nimeni la virful nasului: deh, fiul lui e una din vedetele Harvard-ului.

M-am uitat la ea. Era clar că nu pricepea nimic.

— Vedetă a fost el, Jenny.

— Mai mare ca atacantul Oliver Barrett IV, din reprezentativa Universității?

Eram măgulit de faptul că-mi aprecia cartea de vizită sportivă. Păcat că mă descalicisem vorbind atît de mult, tocmai acum, despre bătrîn. Totuși am continuat.

— La olimpiada de la Amsterdam, în '28', a fost finalist la canotaj simplu.

— Colosal. A luat cupa?

I-am răspuns că nu; dar faptul că ieșise pe locul șase în finală — poate să v-o spună și Jen — mă ungea literalmente pe suflet.

A urmat o mică tăcere. Poate că în cele din urmă Jenny începea să priceapă totuși că Oliver Barrett IV nu era pur și simplu sinonim cu numila de edificiu din piatră cenușie de la Harvard Yard. Că faptul implica simultan și o anume «întimidare» de ordin muscular. Mă refer la reprezentarea succesului în sport, proiectată asupra propriului eu ca o umbră. E vorba de eul meu, firește.

— Dar spune-mi și mie, în definitiv ce face ca să merite calificarea de «Moaș'sa pe gheață» despre care ziceai?

— Pe mine, am răspuns.

— Poftim?

— Face pe mine, am repetat.

Căscase niște ochi cît cepele.

— Cum adică . . . așa o murdărie? Întrebă ea.

— Nu-ți mai fă probleme, Jen. Am eu destul cu problemele mele.

— Hai, Oliver, spune-mi: de pildă ce-ți face, cum se poartă, ce-ți cere să faci?

— Tot ce-i «corect», am răspuns.

— Și ce-i rău în asta? Întrebă ea, încintată de aparentul paradox.

I-am povestit cum nu puteam suporta faptul de a mă simți în permanență «programat» în cadrul așa-zisei tradiții Barrett, — lucru, de altfel, pe care-l va fi simțit și ea văzînd de pildă repugnanta cu care menționam numărul din coada numelui de familie. Detestam apoi faptul de a fi obligat în fiecare semestru să produc cu regularitate un număr de «realizări» la învățătură.

— Aha, făcu Jenny, cu o nuanță nedismulată de sarcasm în glas. Vrei să spui că detești notele mari la școală, că detești să fii selecționat în reprezentativă . . .

— Ceea ce detest în primul rînd e faptul că dumnealui consideră aceste lucruri ca de datoria mea. Spunînd acestea — de fapt lucruri pe care le simțeam în sinea mea dintotdeauna (dar despre care nu mai vorbisem nimănui) — Începeam să mă simt îngrozitor de prost; acum însă se pune problema s-o lămuresc pe Jenny în legătură cu toată istoria.

— ... și se arată în așa hal de blazat ori de câte ori înregistrează câte un succes. De fapt, am permanent impresia că mă ia garantat drept un fel de mecanism infailibil.

— Din câte spui, e un om ocupat. N-are răspunderea unor mulțimi de bănci și altor chestii?

— Doamne Dumnezeule, Jenny, dar tu cu cine ții?

— Dar ce-i asta, în definitiv: un război? întrebă ea.

— Categoric, am replicat.

— Lasă-mă să rid, Oliver.

Părea realmente pe dinafară. Atunci am întrezărit înțuia oară existența decalajului de culturi dintre noi. Vreau să spun că trei ani și jumătate de studii la Harvard-Radcliffe scosese — din ea ca și din mine — în foarte largă măsură, ceea ce e inevitabil, această instituție, conform tradițiilor ei, produce: niște fandoniști de intelectuali: dar în clipa aceea, când a fost vorba de a accepta ideea că tatăl meu avea o inimă de piatră, Jenny nu putea să nu-și manifeste atașamentul atavic față de tipul italo-mediteranean de tăciș iubitor de plozi; și argumentul ei era de neclintit.

Am încercat totuși să-i dau, la obiect, o pildă concretă. Ridicula noastră non-conversație după meciul cu Cornell. Categoric, faptul a impresionat-o. Culmea însă e că a impresionat-o greșit.

— Și cum, a bătut tot drumul pînă la Ithaca ca să asiste la porcăria aia de meci?

Am încercat să-i explic că tatăl meu era din cap pînă în picioare o formă lipsită de conținut. Ea rămânea mai departe cucerită de ideea că bătrînul făcuse un drum atît de lung doar ca să asiste la un (relativ) atît de banal eveniment sportiv.

— Uite ce e, Jenny, ce-ar fi s-o lăsam moartă.

— Slavă Domnului c-ai ajuns să te ofici pe propriul tău tată, mi-a răspuns ea. Așadar, nu ești perfect.

— Și ce, vrei să spui că tu ești?

— Ferească sfîntul, Ollie. Dacă aș fi, n-aș fi aici cu tine.

Deci, ca de obicei, înapoi la ale noastre.

§

Aș vrea să spun cîteva cuvinte despre relația noastră fizică.

Pentru un timp curios de lung s-a lăsat așteptată. Vreau să spun prin asta că multă vreme lucrurile cele mai semnificative au continuat să rămînă între noi sîrătușurile de care am vorbit (și pe care mi le amintesc încă în cele mai mici amănunte). În ceea ce mă privește, trebuie să spun că asta nu constituia de loc «procedura standard»; sînt mai curînd un impulsiv, nerăbdător și iute la acțiune. De-ar fi să iei la alegere oricare fată dintr-o

grupă de la Tower Court Wellesley și să-i spui că Oliver Barrett IV a avut zilnic înțîlnire timp de trei săptămîni cu o anume domnișoară, dar că n-a trecut la acțiune, ai fi salutat cu risete și foarte serioase îndoieli despre feminitatea persoanei în cauză. Desigur însă, realitatea este alta.

Nu știm ce să fac.

N-aș vrea să mă înțelegi greșit, sau să dai situației o interpretare mecanică. Toate mutările le cunoșteam, firește, pe dinafară. Numai că, în cazul de față, pur și simplu nu-mi venea să dau piept cu propriile mele sentimente privitor la execuție. Jenny era atît de deșteaptă, încît mă teamam să nu ridă de ceea ce, tradițional, considerasem stilul strategiei «suav-romantice» (și irezistibile) a lui Oliver Barrett IV. Mi-era de fapt frică să nu mă trimită la plimbare, asta era. Îmi era și frică să nu fiu acceptat din motive greșite. Ceea ce încerc să spun aici e că aveam față de Jennifer sentimente total diferite de toate experiențele mele precedente: nu știam nici ce să spun, nici cui să mă destăinui în legătură cu asta. («Trebuia să mă-ntrebi pe mine», avea să-mi spună ea mai tirziu.) Tot ce știam era că sentimentele acestea existau. Față de ea. Față de ea ca un întreg.

— Ai să pici la examen, Oliver.

Studiam la mine în cameră amîndoi, într-o duminică după masa.

— Oliver, ai să pici dacă continui să te holbezi la mine cum citești, în loc să-ți vezi de treaba ta. Citește.

— Nu mă holbez la tine cum citești. Citește.

— Tromboane. Te uii la picioarele mele.

— Doar din cînd în cînd. La fiecare capitol.

— Cartea ta are capitole exagerat de scurte.

— Aș! M-aș uita mai bine în oglindă, mademoiselle Narcis: te crezi mai bine decît ești.

— Știu. Dar ce vrei să fac. Dacă asta-i părerea ta...

Am azvîrlit din mîini volumul și m-am dus lîngă ea, în colțul opus al odăii.

— Jenny, pentru numele lui Dumnezeu, cum îți închipui c-aș putea fi în stare să citeșc pe John Stuart Mill cînd mor în fiecare clipă să fac draștoage cu tine?

Își arcui sprîncenele a încurtare.

— Oh, Oliver, poftim?

Eram acum pe jos, lîngă scaunul ei. Își aruncă din nou privirea peste carte.

— Jenny...

Închise cartea încet, o lăsă jos, apoi îmi cuprinse gîtul cu amîndouă mîinile.

— Oliver . . . poftim.

Totul s-a petrecut instantaneu. Absolut totul.

Primul nostru contact fizic a fost la antipodul primului nostru contact verbal. Atît de împăcat, atît de blind, atît de tandru. Nu-mi închipuisem niciodată că aceasta putea fi adevărata Jenny: cu atîta tandrețe în atingere, — atît de dulce și de afectuoasă. Teribil de șocante pentru mine au fost însă propriile mele reacții. Devenisem tandru. Devenisem calin. Acesta să fi fost adevăratul Oliver Barrett IV?

Cum vă spuneam, n-o văzusem niciodată pe Jenny mai decoltată decît îngăduia privirii deschiderea unui singur nasture de la gît. Am fost așadar întru totul surprins să constat că purta la piept o cruculiță de aur. Prinsă de un lăntuș fără închizătoare. Vreau să spun că făcînd dragoste nu și-a scos cruculița de la piept. Mai tîrziu, într-un moment de răgaz al acelei după-amieze atît de frumoasă, — una din clipele cînd totul și nimic nu mai contează — am mîngîiat ușor cruculița și-am întrebato ce crede c-ar avea de spus duhovnicul ei despre situația în care ne aflam; și așa mai departe. Mi-a răspuns că nu avea duhovnic.

— Dar nu ești o fată bună, — cotoică? am întrebato iar.

— Dacă îți neapărat, să spunem că sînt atît: o fată . . . bună.

Și m-a privit întrebător ca pentru confirmare. Am zîmbit. Mi-a răspuns cu un surîs.

— Așadar, două lucruri din trei.

Am întrebato totuși ce era cu crucea, pe lăntușul acela fără deschizătoare. Da: nici mai mult nici mai puțin. Mi-a replicat că fusese a mamei; o purta din considerente sentimentale, nu de religie. Conversația s-a rein-tors apoi la noi înșine:

— Hei, Oliver, ți-am spus că te iubesc? a întrebato ea.

— Nu, Jen.

— De ce nu m-ai întrebato?

— Să-ți spun sincer: mi-era frică.

— Poți să mă întrebai acum.

— Mă iubești, Jenny?

— M-a privit și, deloc evazivă, mi-a răspuns cu o întrebare:

— Tu ce crezi?

— Da. Deh. Poate.

Am sărutato pe gît.

— Oliver?

— Da?

— N-aș putea spune de fapt că te iubesc . . .

Dumnezeule, ce mai era și asta?

— Te iubesc foarte mult, Oliver.

Ray Stratton mi-e drag.

S-ar putea să nu fie un geniu, sau cine știe ce glorie sportivă (cam mălai mare la football), dar mi-a fost întotdeauna prieten sincer și bun tovarăș de cameră. Dar cîte n-a avut de îndurat din partea mea în anul acela! Mă întreb unde se aciuia să studieze de atîtea ori, cînd venind acasă să se apuce de carte, pe clanța de la intrare îl întîmpina cravata mea (semnal convențional pentru: «Atenție: înăuntru se lucrează!») Recunosc că nu se omora cu înfățișura, dar din cînd în cînd n-avea încotro, căci veneau examenele. Să spunem că mergea să învețe în sala de lectură a cîminului, sau la Lamont, sau chiar la «Pi Eta Club». Dar unde mergea să se culce în nopțile acelea de schimbă spre duminică, cînd Jenny și cu mine ne hotărăm să încălcăm regulamentul și rămîneam totuși împreună? Sărutul Ray era probabil nevoit să umble cu bogdaproste prin străini, ca un vagabond în căutare de culcuș prin unghere, bătînd la diferite uși în speranța să fie primit, — dar altfel decît la mine. Noroc, cel puțin, că toate acestea se petreceau în sezonul mort la football. Aș fi făcut și eu același lucru pentru el.

Dar vă întreb care a fost răsplata lui Ray pentru acest tratament? Împărteam pe vremuri cu el orice amănunt al fiecărui punct marcat în triumful mele amoroase. Acum însă, nu numai că aceste inalienabile drepturi de coleg de dormitor îi erau tăgăduite, dar, mai mult decît atît, o singură dată nu i-am mărturisit deschis realitatea despre ceea ce se petrecea între mine și Jenny. Îi aduceam la cunoștință pur și simplu ziua și ora cînd aveam nevoie de cameră; doar atît. Stratton trăgea ce concluzie voia.

— Fii atent, Barrett, nu face pe nebulul, zi și mie: da sau nu? mă întreba el într-una.

— Raymond, în calitate de prieten îți cer insistent un singur lucru: nu-mi cere să-ți răspund.

— Dar Dumnezeule, Barrett, ce naiba tot faceți împreună atîtea după-mese în timpul săptămîinii, toate seriile alea de vineri, toate nopțile de sîmbătă spre duminică? E musai; trebuie: ai avut-o.

— Atunci ce-ți mai bați gura să mă-ntrebi, Ray?

— Pentru că-i nesănătos.

— Ce?

— Toată situația asta, Ol. Ascultă la mine: așa ceva nu s-a mai întîmplat cu tine niciodată. Niciodată n-ai pus un așa embargo pe detalii, — și tocmai față de mine. Nu-mi spui nimic. E ilegal. E nesănătos. Doamne sfinte, ce naiba poate face atît de deosebit?

— Ray dragă, într-un amor serios . . .

— Amor?

— Să nu te-apuci să spui că-i o vorbă murdară.

— La vîrsta ta? Amor? Dumnezeu Doamne, mă înspăimîntî, mi-e frică.
— Ți-e frică? Și pentru ce? Ce-ți închipui, că m-am jăcînit?
— Mă tem pentru situația ta de burlac, Ol, pentru libertate. Pentru viața ta!

Sărutul Ray. Vorbea serios.

— Te temi c-ai să pierzi un coleg de dormitor, ei?

— Aiurea. Am chiar un coleg în plus: de cînd dumneaiei petrece atîta timp cu tine aici.

Mă pregăteam de concert, așa că dialogul nostru trebuia să ia sfîrșit foarte curînd.

— Lasă morcovul, Raymond. O s-avem garsoniera aceea la New York. Alte bimbine noi în fiecare seară. Să vezi ce viață o să fie!

— Nu-mi spune mie de morcov. Puștoaica asta te-a înhățat, Ol, ascultă ce-ți spun.

— Aiurea; totul e dirijat; fii calm cînd îți spun!

Tocmai îmi potriveam nodul cravatei, pornind-o către ușă. Stratton nu părea prea lămurit.

— Hei, Ollie?

— Da!

— Dar ai avut-o, este?

— Dumnezeu, Stratton!

Nu mergeam la concert cu Jenny; mergeam, de-astă dată, s-o vîd. În aceea seară, la Dunster Hall, «Bach Society» cînta al cincilea concert brandenburgic și Jenny era solistă la clavicin. O ascultasem firește de nenumărate ori, niciodată însă cu orchestră și public. Doamne, cît eram de mîndru! N-a făcut, din cîte mă pricep, nici o greșală.

— Ai fost nemaipomenită, i-am mărturisit eu la ieșire.

— Asta arată cît de mult te pricepi la muzică!

— Mă pricep destul.

Ne aflam în perimetrul Dunster Hall. Era o după amiază de aprilie cînd ai impresia că la Cambridge, Massachusetts, primăvara sosește de-adevăratelea. Colegii ei se preumblau prin apropiere (inclusiv Martin Davidson, care mă bombarda cu taciturne priviri dușmănoase), așa că mi-a fost imposibil să mă lansez cu ea în demonstrații despre chei, solfegii și game.

Am traversat Memorial Drive și am luat-o de-a lungul apei.

— Potolește-ți entuziasmele, Barrett. Fă-mi plăcerea asta. Nu cînt deloc extraordinar. Sînt pur și simplu OK. Nici măcar la nivelul unei «reprezentative universitare». Doar OK. Asta-i tot: OK?

Ce mă puteam să spun cînd singură declina în acest fel orice elogiu?

— OK. Cîntî OK. Vreau să mai spun un singur lucru: să te ții de treabă tot așa.

— Ce-ți veni? Cine-ți spune că n-am să mă țin de treabă? Am să iau chiar lecții cu Nadia Boulanger...

Ce naiba mai era și asta? Din felul brusc cu n-a mai adăugat nimic, am înțeles numaidecît că o luase gura pe dinainte.

— Cine? am întrebat eu intrigat.

— Nadia Boulanger. O profesoară celebră. La Paris.

Ultimele cuvinte le rostise însă cam precipitat.

— La Paris? am întrebat eu pe invers, domol.

— Nu ia americani decît pe ochi și pe sprînceană. Am avut un noroc colosal. E o bursă fantastică.

— Jennifer, să nu spui că pleci la Paris.

— Dar n-am văzut Europa niciodată. Abia aștept să plec, s-o vîd.

Am apucat-o de umeri. Poate devenisem brutal, nu știu.

— Ascultă: și de cît timp păstrezi secretul ăsta pentru tine?

Atunci, pentru o dată în viața ei, Jenny nu m-a putut privi în ochi.

— Ollie, nu fi stupid, spuse ea. E inevitabil.

— Ce-i inevitabil?

— Absolvim ultimul an și ne vedem de treabă, fiecare pe calea lui. Tu mergi la Drept...

— Moment: explică-mi te rog la ce te referi.

Acuma mă privea drept în ochi. Și expresia fetei ei era tristă.

— Preppie, familia ta e foarte bogată, eu sînt un zero din punct de vedere social.

O țineam mai departe de umeri.

— Nu vîd ce naiba are chestia asta de-a face cu «fiecare pe calea lui».

Acum sîntem împreună: sîntem fericiți.

— Ollie, nu fi stupid, a repetat ea. Harvard e ca sacul lui Moș Crăciun. Poți îndesa în el fel de fel de jucării: tot ce-ți trece prin cap. Dar a doua zi, sacul se răstoarnă cu gura-n jos și e golit: gata sărbătoarea...

Ezita.

— ...și-atunci trebuie să te întorci de unde-ai plecat.

— Vrei să spui c-ai să te-ntorci să tai tăietei la Cranston, Rhode Island?

— Paste făinoase, corectă ea. Și nu glumi pe socoteala tatălui meu.

— Dar atunci, Jenny, te implor, nu mă părăsi.

— Dar atunci, Ollie, despre bursă ce-ai de spus? Și despre Paris ce-ai de spus, despre Parisul pe care nu l-am văzut niciodată?

— Dar despre căsătoria noastră ce-ai de spus?

Eu eram cel ce scosesse aceste cuvinte, deși pentru o fracțiune de secundă nici nu mi-a venit să cred că ieșiseră din gura mea.

— A spus cineva ceva de căsătorie?

— Da: eu, Ți-o spun acum.

— Vrei să devin soția ta?

— Da.

Înclină capul, fără să zîmbească, și întreabă doar:

— Pentru ce?

Am privit-o drept în ochi.

— Pentru că, am spus.

— Oh, făcu ea. Nu-i un motiv atât de rău...

M-a luat de braț (nu de mîncă, de astă dată) și am pornit mai departe amîndoi de-a lungul apei. Nu mai era într-adevăr nimic de adăugat.

7

Ipswich, Massachussets, e la aproximativ patruzeci de minute de Mystic River Bridge, — depinde de cum conduci și de starea vremii. Personal, mi se întîmplase o dată să parcurg distanța și în douăzeci și nouă de minute. Un anume domn și foarte distins bancher din Boston susține că ar fi parcurs-o într-un timp mai scurt; dar atunci cînd intră în discuție cronometraje sub treizeci de minute între Bridge și vila Barrett, devine foarte greu să poți deosebi realitatea de fantezie. Păreră mea rămîne că douăzeci și nouă de minute reprezintă aici o limită absolută. Mă refer și la faptul că stopurile de pe autostrada 1 nu pot fi ignorate de nimeni; nu știu ce credeți dumneavoastră.

— Conduci ca un dement, îmi spuse Jenny.

— Sîntem în Boston, am replicat. Toți conduc ca niște demenți.

Un stop la autostrada 1 mă obligă să frînez.

— Ai să ne omori pe amîndoi aici, înainte ca părinții tăi să apuce să ne ucidă cu zile.

— Jenny, te-aș ruga să ții cont de faptul că părinții mei sînt niște oameni foarte draguți.

Se aprinse semnalul verde. În mai puțin de zece secunde, MG-ul meu atîngea suta.

— Pînă și « Moaș'sa pe gheață »? întrebă ea.

— Cine?

— Oliver Barrett III.

— Ah, tata-i băiat bun. Zău c-o să-ți placă.

— De unde știi?

— Place tuturor, am replicat eu.

— Atunci ție de ce nu-ți place?

— Tocmai pentru că toată lumea-i place, am spus eu.

La urma urmelor nu știu ce mă apucase să le-o prezint. Asta îmi mai lipsea, — binecuvîntarea bătrînului « Stonyface ». În parte era și din cauza

ei: dorise acest lucru («Așa se face, Oliver»); în parte era la mijloc simplul fapt că Oliver III reprezenta efectiv banca mea de credit, în cel mai direct înțeles cu putință: îmi plătea universitatea.

Era duminică seara, — altfel nici nu se putea; vreau să spun că împrejurarea era obligatoriu foarte « comme il faut »: duminică deci, cînd o groază de mașini se înghesuie pe autostrada 1 și împiedică omul să se grăbească. Am părăsit autostrada, cotind pe Groton Street, o alee laterală cu ale cărei viraje eram obișnuit de mic.

— Dar nu văd nici o casă, observă Jenny. Nu sînt decît crînguri de copaci.

— Casele sînt în spate, după copaci.

Pe Groton Street, dacă nu ești foarte atent, riști din viteză să te trezești trecînd pe dinaintea bifurcației spre propria ta adresă. Este exact ce mi s-a întîmplat în acea după-amiază. Trecusem de intrare cu circa două sute de metri cînd mi-am dat seama și am frînat brusc.

— Unde-am ajuns? a întrebat ea.

— Am trecut, am bliguit printre dinți, înjurînd de mama focului.

O fi fost ceva simbolic în depășirea asta a intrării către vilă... Oricum, odată intrat cu mașina pe teritoriul Barrett, am redus viteza. De la șosea la vilă e circa o jumătate de milă. Pe drum mai întîlnești, ici colo și alte — să le spunem — anexe. Probabil că, văzute pentru prima oară, produc o impresie extraordinară.

— Ei drăcia dracului, exclamă dintr-odată Jenny.

— Care-i chestia, Jen?

— Fără bancuri. La loc comanda, Oliver. Oprește mașina.

Am oprit. Era complet panicat.

— Ei, Ol: nu mi-am închipuit c-o să fie chiar așa.

— Cum, adică?

— În halul ăsta de bogăție. Probabil că aveți și servi pe aici.

Am vrut să mă întind și-o domolesc cu o mîngîiere, dar palmele mi-erău transpirate (pentru mine, lucru total neobișnuit), așa că m-am mîrginit să-i dau asigurări verbale.

— Jen, lasă prostiile. O să vezi că nu-i decît apă de ploaie.

— De acord; dar poți să-mi explici de ce, așa, dintr-odată, îmi vine acum să mă fi numit mai curînd Abigail Adams sau, știu eu, Wendy WASP?¹

Am parcurs restul distanței fără să ne mai spunem nimic; am frînat în fața vilei, în dreptul treptelor de la intrare. După ce-am sunat, în extremis, Jenny a cedat unui ultim acces de panică.

¹ Nume americane « desocote »; jocul de cuvinte din WASP (vișep) corespunde inițialului Whirl, Anglo Saxon, Protezant, prin care păsturea catolici, evreiești și de culoare, desemnează untori așa zisa aristocrație pămînteană SUA. (n.r.)

— Să fugim ! a exclamat ea în secunda când tocmai așteptam să se deschidă ușa.

— Să rămânem și să combatem, i-am răspuns.

Nu-mi pot da seama dacă cineva din noi doi glumea spunând acestea.

Ușa ne-a fost deschisă de Florence, o devotată și bătrână servitoare a familiei.

— Vai, domnișorul Oliver ! m-a întâmpinat ea.

Dumnezeule, ce nesuferită mi-era forma asta de adresare ! « Domnișorul » — cu acea implicită distincție peiorativă între bătrînul « Stony-face » și mine.

De la Florence am aflat că eram așteptați în bibliotecă. Pînă să ajungem acolo, Jenny a primit însă șocul unei galerii întregi de portrete, trecute în revistă din mers. Întîi, faptul că unele erau semnate John Singer Sargent¹ (printre altele, un Oliver Barrett II în uly), expus cîteodată și la Boston Museum); apoi — și mai ales — faptul că nu toți membrii familiei aveau numele Barrett. Unii înaintași Barrett de sex femeiesc dăduseră prin alianță naștere unor figuri ca Barrett Winthrop, Richard Barrett Sewall și alții; era apoi Abbot Lawrence Lyman, care avusese temeritatea de a răzbi prin viață (și prin Harvard — analogia e implicită) și să devină laureat al unui mare premiu de chimie, fără să poarte în vreun fel iluztrul patronimic !

— Apă de ploaie, Jenny, am liniștit-o eu.

— Nu știam că ești rudă și cu Sewall Boat House, a remarcat ea.

— Ei, da, e bine că mă trag dintr-o descendență de pietrari și schelari ? La capătul lungului șir de portrete, drept înaintea intrării în bibliotecă, era o vitrină de cristal. În vitrină cupe. Trofee sportive.

— Colosal, făcu Jenny. N-am mai văzut așa ceva : parcă-s din aur și din argint adevărat . . .

— Păi sînt.

— Dumnezeu ! și-s ale tale ?

— Nu. Ale lui.

Faptul că trofeul olimpiadei de la Amsterdam lipsea de aici era indicatibil una din problemele legate de amintirile personale ale lui Oliver Barrett III. Cu sau fără cupa olimpică, nu încăpea discuție că bătrînul avea totuși o panoplie întreagă de trofee semnificative, cucerite în cele mai diverse competiții de canotaj. Foarte multe. O groază. Proba sclipitoare și concretă a acestui adevăr l'ua acum ochii lui Jennifer.

— La campiona-tele de popice de la Cranston nu se dau niciodată asemenea chestii.

Apoi cred că m'ia dat un ghiont cu cotul.

¹ Portretist american celebru (1856—1925)

— Și tu, Oliver, n-ai trofee ?

— Ba da.

— Într-un cufăr ?

— Nu. Sus în cameră. Sub pat.

M'ia aruncat o scumpă privire Jennifer, atît de proprie și înimitabilă, și m'ia șoptit la ureche :

— Mai încolo mergem să le vedem, ei ?

N-am apucat să-i răspund, nici să verific adevăratul mobil care dictase propunerea acestei expediții la mine în dormitor, cînd dintr-odată, am fost întrerupt.

— Ei, bun venit,

Moașa pe gheață ! Era bătrînul în persoană !

— Ah, bun găsit. Ți-o prezint pe Jennifer . . .

— Încîntat de cunoștință.

Înainte să fi avut timp să fac prezentările, îi și dăduse mîna. Observam că, de astă dată, renunțase la uniforma lui obișnuită de bancher. Da, într-adevăr, Oliver III purta un sacou « sport » din cașmir. Iar pe fizionomia lui, obișnuit împietrită, flutura acum un suris insidios.

— Poțîți vă rog, să intrăm; soția mea ne așteaptă alături.

Pe Jennifer o aștepta în bibliotecă un al doilea șoc fără egal : întîlnirea cu Alison Forbes, supranumită « Topsy », Barrett.

— Soția mea . . . Alison, ți-o prezint pe Jennifer . . .

Se și grăbise să uzurpe rolul de-a face prezentările !

— . . . Calliveri, am adăugat eu, deoarece Old Stony nu cunoștea numele ei de familie.

— Cavillieri, a adăugat Jenny politicoasă, — căci îi pronunțasem numele greșit, pentru prima și ultima oară în viața mea.

— Ca în *Cavalleria Rusticana* ? a întrebat atunci mama, pe semne din dorința de-a dovedi că, în pofida statutului ei de casnică, era totuși o femeie cultivată.

— Într-adevăr, i-a răspuns Jenny zîmbind. Fără nici o legătură, însă.

— Ah, spuse mama.

— Ah, spuse tata.

La care, — incapabil să mă dumiresc dacă prinseseră sau nu, spiritul lui Jenny, — n-am avut altceva de adăugat decît :

— Ah ?

Mama și Jenny și-au dat mîna, apoi, după obișnuitul schimb de banalități, practic imposibil de depășit la noi în familie, ne-am așezat cu toții în fotolii. Îoată lumea era calmă. Eu încercam să prind din aer mișcarea. Indiscutabil, mama trecuse la scrutarea atentă a lui Jennifer, făcînd probabil aprecieri asupra felului cum era îmbrăcată (nu « province » de astă dată !), asupra

ținutei, atitudinii și, sigur, accentului. Imposibil de disimulat: accentul Cranston-ului era sesizabil pînă și în frazele ei cele mai politicoase. Poate că și Jenny la rîndul ei o scruta pe mama. Se spune că fetele au acest obicei. Și că asta ar scoate la iveală descoperiri interesante cu privire la băieții care urmează să le devină soți. Poate că-l scruta și pe Oliver III. O fi observat că-i mai înalt ca mine? Dar despre sacoul sport ce-o fi zicînd?

Oliver III, ca de obicei, își concentra tirul asupra mea.

— Cum te mai lauzi, băiete?

Pentru un fost titular al unei burse Rhodes¹ bătrînul era un causeur lamentabil.

— Prea bine dom'le. Prea bine.

Dintr-un simț al echilibrului conversațional, mama o întreținea pe Jennifer.

— Cum a fost drumul?

— Foarte plăcut, răspuse Jenny. Plăcut și... rapid.

— Da, Oliver conduce repede, interveni Old Stony.

— Dar nu mai repede ca tine, tată, am întors-o.

Ce avea să mai adauge la asta?

— Hm, da. Sigur.

Sigur, altfel nici nu se putea.

Mama care-i întotdeauna de partea lui, oricare ar fi situația, schimbă urgent vorba în direcția unui subiect de interes mai general — muzică, artă, — sau așa ceva. Aș minți dacă aș spune că ascultam atent. După cîteva momente, m-am trezit în mîini cu o ceașcă de ceai.

— Mulțumesc, am spus; apoi am adăugat... dar foarte curînd o să trebuiască să plecăm...

— Ce spui? făcu Jenny. Se pare că discuția era despre Puccini, sau altceva, și remarcă mea căzuse întru cîțiva ca nuca-n perete. Mama s-a uitat atunci la mine (eveniment rar).

— Dar parcă înțelegeam că ați venit să luăm masa împreună?

— Hm... n-o să putem, am răspuns eu.

— Desigur, spuse Jenny, sincronizînd aproape perfect.

— Trebuie să fiu înapoi, știi, — m-am adresat eu cîntît către Jen.

Jenny mi-a aruncat o privire stil «ce tot vorbești acolo?» Atunci bătrînul Stony face se pronunță în următoarele cuvinte:

— Rămîneți la masă. E un ordin.

Surîsul prefăcut care-i flutura pe buze nu contrazicea întru nimic porunca. Dar nu eram dispus să înghit una ca asta nici măcar din partea unui fost finalist olimpic.

¹ Celebră bursă de studii înființată de Cecil Rhodes pentru studenți merituosi din mai multe țări ale lumii: în SUA numărul titularilor ei e limitat prin fondaje la 32. (n. r.)

— Zău, nu putem, tată, am replicat eu.

— Trebuie, Oliver, spuse atunci Jenny.

— De ce? am întrebat.

— Pentru că mi-e foame, a spus ea.

Ne-am așezat la masă îndeplinind astfel dorința lui Oliver III. El și-a înclinat capul de rugăciune. Mama și Jenny îl urmărit. Cît despre mine, m-am aplecat ușor.

— Binecuvîntează, te rugăm Doamne, această masă și ajută-ne pururea să ne amintim de toate nevoile și lipsurile aproapelui nostru. În numele Domnului nostru Isus Cristos...

— Amin, încheie mama (și Jenny, — dar foarte stîns).

— Play I am lansat eu, jumătate în glumă. Nimeni nu parea amuzat. Jenny mai puțin decît toți. Își întoarse privirea de la mine. Oliver III îmi aruncă o uitătură piezișă:

— Mi-ar face realmente plăcere să te văd din cînd în cînd jucînd și tenis, Oliver.

Dacă n-am mîncat într-o tăcere mormîntală, faptul se datorește remarcabilei capacități a mamei de a mamei cu mici banalități conversația la răstimpuri.

— Deci sînteți de fel din Cranston, Jenny?

— Da, cam așa ceva. De fapt mama era născută la Fall River.

— Familia Barrett are fabrici la Fall River, observă Oliver III.

— Unde timp de generații au fost exploatați muncitorii, adăugă Oliver IV.

— În secolul al nouăsprezecelea, adăugă Oliver III.

Mama zîmbi, aparent satisfăcută că Oliver al ei cîștigase mingea. Dar prea devreme.

— Ce se aude cu proiectele acelea de automatizare a muncii pe-acolo? am reluat eu din voleu.

A urmat o mică pauză. Mă pusese în gardă pentru o ripostă fulgerătoare.

— Ce se-aude cu cafeaua? rosti Alison Forbes Topsy Barrett.

Ne-am retras apoi în bibliotecă pentru ceea ce, indiscutabil, trebuia să fie ultima rundă. Jenny și cu mine aveam școală a doua zi dimineață; Stony avea bancă, și așa mai departe; Topsy avea cu siguranță să aibă la rîndul ei un punct de program matinal.

— Puțin zahăr, Oliver? întrebă mama.

— Oliver bea întotdeauna cu zahăr, draga mea, spuse tata.

— Astă seară, nu, mulțumesc, am răspuns eu. Așa, goală. Mersi.

Bun. Toată lumea era instalată, sorbind comod din cafele, nu mai aveam nimic să ne spunem. M-am înființat așadar cu un subiect de discuție.

— Spune, Jennifer, am întrebat dintr-odată, ce părere ai despre « Detașamentul Păcii »?

Încruntă din sprâncine și refuză să coopereze.

— Oh, te pomeniști că le-ai spus, O.B.? făcu mama către tata.

— E prematur, draga mea, răspuse Oliver III, afișind o falsă modestie din care se citea însă răspicat: « întreabă: hai întreabă ! » Era deci obligatoriu.

— Ce-i cu asta, tată?

— Nimic important, Oliver.

— Dar cum poți spune una ca asta? interveni mama, întorcându-se neînfriziat către mine spre a difuza cu putere maximă mesajul (socot, ca venind din partea lui):

— Tatăl tău va fi numit în curînd președinte al « Detașamentului Păcii »

— Oh.

Jenny scoase la rîndul ei un « oh » ! — dar pe un ton diferit, mai vesel. Tata se prefăcea stînjinit, mama părea că așteaptă să mă înființez cu un salamalec, sau așa ceva. Dă-o-ncolo, la urma urmelor nu era postul de Secretar de Stat !

— Felicitări, Mr. Barrett ! Jenny luase inițiativa.

— Da, sigur, felicitări, am aprobat în urma ei.

Mama murea să deschidă o discuție despre marea bombă.

— Sînt absolut convinsă c-o să fie o splendidă experiență educativă, porni ea.

— Oh, da, încuviință Jenny.

— Da, sigur, am adăugat și eu, fără deosebită convingere. Hm — fii bună și pasează-mi zahărul, te rog.

8

— Jenny, orice-ai zice, doar nu-i Secretar de Stat, ce naiba !

În cele din urmă, goneam înapoi către Cambridge, slavă Domnului.

— Oricum, Oliver, ai fi putut să te arăți ceva mai entuziasmat.

— L-am complimentat, ce vrei.

— Fantastic de mărinimos din partea ta.

— Ce dracu voiai să spun?

— Nu știu zău, Dumnezeuule, a oftat ea, dar toată povestea asta mă face să mă simt îngrozitor de prost.

— Pe mine nu mai puțin, am adăugat.

Am mers apoi o bucată de drum fără să ne mai spunem nimic. Undeva plutea totuși o neînțelegere.

— Și care-i povestea ce te face să te simți îngrozitor de prost Jen? am întrebat-o eu după un timp prelung de cugetare.

— Felul degustător în care tratezi pe propriul tău tată,

— Și ce părere ai despre felul degustător cum se poartă el cu mine? Papara era gata. Mai precis, porția de spaghetti cu sos. Jenny se ambală

Într-adevăr într-o vehementă diatribă despre datoria dragostei filiale,

— tot sindromul italo-mediterranean. Și cît de nerespectuos eram.

— Îi iei peste picior, îi iei în balon, îți bați joc tot timpul !

— E reciproc, Jen. Saur nu ți-ai dat seama?

— Am impresia că nu te-ai da înapoi de la nimic, doar, doar să-i pui și tu capac.

— Sufletu' ! Imposibil de pus capac lui Oliver Barrett III.

A urmat o mică tăcere curioasă; după care mi-a răspuns:

— Decît, eventual, luînd pe soție pe Jennifer Cavilleri...

M-am stăpînit cît a fost necesar ca să trag mașina pe dreapta în parking-ul unui motel-restaurant pescăresc. M-am întors apoi către Jennifer și mi-am ieșit din penen.

— Vasăzică, asta crezi tu despre mine?

— Cred că face și asta parte din ceea ce simți pentru mine, mi-a răspuns ea, foarte calm.

— Jenny, tu nu crezi că te iubesc? am început să strig la ea.

— Ba da, mi-a răspuns, păstrîndu-și calmul încă. Dar dintr-un fel de nebulie, iubești în același timp și situația mea socială, — care-i negativă.

Nu mă puteam gîndi la alt răspuns decît nu. Am repetat nu, de nu știu cîte ori, pe toate tonurile. Eram îngrozitor de supărat, îmi dădeam seama că putea chiar să aibă puțină dreptate cu ceea ce spusese.

Nici ea nu părea deosebit de încîntată.

— Nu pot să mă pronunț în nici un fel, Ollie. Cred numai că asta face parte din sentimentul tău. Așa cum și eu, la rîndul meu, nu țin numai la tine: țin și la numele tău, — pînă și la numărul din coadă.

A privit într-o parte, și am crezut că o să înceapă poate să plîngă. Dar nu; și-a încheiat gîndul:

— La urma urmelor face și asta parte din ceea ce sîntem.

Am tăcut o clipă, cu privirea ațintită la firma clipitoare de neon: « Midif & Stridii ». Ceea ce-mi plăcea atît de mult la Jenny era capacitatea ei de a citi înăuntrul meu, de a înțelege o mulțime de lucruri pe care nu mă mai simțeam obligat să le formulez anevoie în cuvinte. De pildă, chiar în clipa asta. Dar cum să admit deschis că nu eram perfect? Dumnezeuule, ea cîntărise deja foarte deschis toată imperfecțiunea mea, și pe o ei. Doamne, cît de nevednic mă simțeam !

Îmi luase complet piuitul.

— Nu vrei să mînnici stridii, Jen?

— Nu vrei să mînnici bătaie de la mine, Preppie?

— Ba da, am spus.

Își strânse pumnul gîngăș și mi-l lipi de față. L-am sărutat, apoi am încercat să mă întind ca s-o îmbrățișez cu totul; dar m-a împins cît colo răsîndu-se la mine ca o apucată:

— Pornește motorul, Preppie! Ce mai aștepți, mișcă! grăbește-te! Doamne, cît m-am grăbit.

Subiectul numărul unu era excesul de viteză. Graba. Precipitația mea. Nu-mi pot aminti cuvintele tatei, dar, în linii mari, textul alocuțiunii pe care mi-o ținea la masă, în saloanele Harvard Clubului, era axat în principal pe năravul meu de-a merge prea repede. Ii răspunseseam că eram de-acum un om în toată firea și că n-ar mai fi cazul să mă moralizeze în continuare, și nici să-mi comenteze într-una purtările. Mi-a răspuns că pînă și conducătorii politici aveau din cînd în cînd nevoie de puțină critică constructivă. Am luat aceasta drept o aluzie nu tocmai subtilă la sarcinile pe care le avusese de îndeplinit în timpul administrației Roosevelt. Dar n-aveam de gînd să-l aduc aminte de F.D.R., sau de rolul jucat de el în reforma băncilor americane. Așa că am preferat să tac chitic.

Cum vă spuneam, dejunam împreună la Harvard Club, Boston. (Eu «prea repede», — dacă e să acceptăm aprecierile lui tata). Eram aici înconjurați de tot felul de indivizi din cercul lui. Diverși colegi, clienți, admiratori, și așa mai departe. Era o treabă regizată cu amănuntul. Dacă trăgeai puțin cu urechea, puteai auzi în dreapta sau în stînga: «Uite-l pe Oliver Barrett». Sau: «La masa aceea e Barrett, cunoscutul sportiv».

Nu era firește decît o nouă rundă în lunga noastră serie de non-conversații. Singura chestie perfect evidentă era că se bătea apa în pîuă.

— Tată, n-ai nimic de zis în legătură cu Jennifer?

— Și mă rog, ce-ar fi de zis? Ne-ai pus doar înaintea unui fapt împlinit, nu?

— Bine, dar vreau să-ți cunosc *părerea*, tată.

— Sînt de părere că Jennifer e admirabilă. Pentru o fată ca ea, să ajungi să răzbești pînă la Radcliffe...

Cu atari pseudo-gogoase mieroase, pregătea inevitabil deschiderea atacului.

— Dar să venim la obiect, tată!

— «Obiectul», în cazul de față, n-are nimic de-a face cu frumoasa domnișoară, spuse el. Are de-a face doar cu tine.

— Ah! am zis eu.

— E vorba de rebeliune, băiete, adăugă el. Rebeliunea ta împotriva mea.

— Tată, dar te rog să-mi explici în ce măsură faptul de a lua de soție pe o colegă de universitate, frumoasă și inteligentă, constituie o rebeliune. Ai văzut-o. Te-ai convins că nu-i o hippie descreierată...

— Nu e o mulțime de alte lucruri...

Aha, deci asta era. Obstrucție și rahat cu lingura mare.

— Spune-mi sincer, tată, ce te roade, mai mult: faptul că-i catolică sau faptul că-i săracă?

Îmi răspunsese printr-un fel de șoaptă în timp ce se apleca ușor către mine:

— Dar pe tine, la spune-mi, ce te atrage mai mult?

Simțeam nevoia să mă ridic și să plec. I-am spus-o.

— Stai jos și vorbește ca un bărbat, a explicat el.

«Ca un bărbat», adică cum: prin contrast cu ce? «Cu un mucos»? «O fetișcană»? «Un șoarece»? Oricum, fapt e c-am rămas.

Moăș'a pe gheață, — ce satisfacție enormă i-am dat rămînînd mai departe la masă. Mi-era clar că pentru el asta reprezenta nici mai mult nici mai puțin decît o nouă victorie.

— Tot ce vreau să te rog, e să nu te grăbești: mai așteaptă puțin, spuse Oliver Barrett III.

— Dacă poți, fii bun și definește ce înțelegi prin puțin,

— Termină mai înțîl cursul superior: fă-ți Dreptul. Dacă-i ceva serios, o să suporte proba timpului.

— Sigur că-i serios, dar pentru ce naiba să supun treaba asta unei probe arbitrare?

Poziția mea era acum fără echivoc. Mă opuneam. Eram contra arbitrarului. Contra tendinței lui de dominare și control asupra vieții mele.

— Oliver. (Începuse o nouă rundă). Nu uita că ești minor...

— Adică cum, minor? Începuse să-mi sară muștarul; ei, fire-ar să fie.

— N-ai împlinit încă douăzeci și doi de ani. Din punct de vedere legal nu ești major.

— Punct de vedere legal? I 'Sufletu'! M-am săturat pînă în gît de atîtea rahaturi și noduri în papură!

Nu e exclus ca ultimele mele remarci să fi fost auzite pe la mesele vecine.

Ca pentru a compensa ridicarea tonului de care mă făcusem vinovat, Oliver III îmi adresă atunci următoarea replică sub forma unui tir nimitor, rostit în șoaptă:

— Ești liber; însoară-te cu ea acum: eu însă nu-ți mai dau nici bună ziua.

Și ce mare scofală, chiar dacă ar fi auzit întreg salonul?

— Tată, de astfel de ziua bună n-am nevoie!

Și am ieșit din existența lui, ca să încep să-mi trăiesc propria viață.

Problema rămânea de rezolvat la Cranston, Rhode Island, orașel situat puțin mai la sud de Boston decât Ipswich-ul către nord. După lamentabilul eșec al prezentării lui Jennifer socrilor ei prezumtivi («asasini prezumtivi» — glumea ea), ideea de a face cunoștința tatălui ei era departe de a-mi inspira entuziasm. Ceea ce vreau să spun e că mă și vedeam angrenat pînă peste cap, în combaterea unui monstruos sindrom italo-mediterranean, agravat și de faptul că Jen fusese orfană de mamă, legătura dintre tată și fiică fiind, după toate probabilitățile, anormal de puternică. Mă pregăteam deci pentru socul cu acest complex de «forțe emoționale», cunoscut și din manualele de psihologie.

La acestea toate se adăuga faptul că mă simțeam personal un intrus. Imaginați-vă, să spunem — pentru o fracțiune de secundă — pe domnul Olivero Barretto, un simpatic italianș din cartier, la Cranston, Rhode Island. Olivero Barretto se duce la Cavillieri tatăl, plăcintă în numita localitate, și-i spune: «Aș dori să iau de soție pe singura dumneavoastră fiică, Jennifer». Care ar putea fi întîia întrebare a bătrînului macaronar? (N-ar întreba nimic firește de iubire, deoarece a ști cine-i Jenny înseamnă automat s-o și iubești; acesta e un adevăr universal). Nu, Mr. Cavillieri ar pune o întrebare cam în stilul acesta: «Barretto dragă, cu ce-ai de gînd să-i asiguri întreținerea?»

Iar acum, căutați să vă imaginați reacția de om cumsecade a lui Mr. Cavillieri, dacă Barretto i-ar răspunde că, de fapt, cel puțin pentru următorii trei ani, situația e inversă: fata lui ar urma să asigure întreținerea tînărului ginere! E clar că bunul Mr. Cavillieri i-ar arăta pe loc ăsa, sau chiar, — presupunînd că Barretto ar fi mai pîrpîriu ca mine — i-ar face vînt afară.

E o treabă care nu se mai discută.

Veți înțelege așadar motivul pentru care, la volanul mașinii mele care, în acea după-amiază de mai, se îndrepta către sud, respectam cu cea mai mare strictețe toate semnele indicatoarelor de viteză postate de-a lungul autostrăzii 95. La un moment dat, Jenny, care se deprinsese în ultimul timp cu plăcerile vitezei, mi-a atras chiar atenția, sub formă de reproș, că mergeam cu patruzeci pe o porțiune unde eram autorizat să ating patruzeci și cinci de mile pe oră. I-am explicat că voiam să trag cu urechea la bătaia motorului, — ceea ce, firește, ea n-a crezut.

— Jen, te rog, i-am spus eu, povestește-mi din nou.

Răbdarea nu era virtutea cardinală a lui Jenny, așa că a refuzat să-mi mai întărească moralul pentru a nu știu cîta oară, răspunzînd la toate întrebările stupide pe care i le mai adresasem deja.

— Te implor, Jenny, pentru ultima oară.

— Am vorbit cu el la telefon. I-am explicat. A spus OK. Asta pe englezește, pentru că — așa cum ți-am mai spus, și cum s-ar părea că nu vrei să crezi — nu știe o boabă de italiană, afară de cîteva înjurături.

— Bine, dar ce înseamnă OK?

— Vrei să înșinuezi că Școala de Drept de la Harvard e frecventată de un student incapabil să dea definiția termenului OK?

— Dar nu-i un termen juridic, Jen.

Și-a așezat o mîină pe brațul meu. Slavă Domnului, asta puteam pricepe. Totuși, mai simțeam lipsa unei clarificări.

— De fapt OK ar fi putut să însemne și: «n-am ce-i face; deci accept».

În inima ei, atît de bună și caritabilă, a mai găsit atunci resurse să-mi repete pentru a n oară detaliile convorbirii avute cu tatăl ei. Îi părea bine. Realmente. Nu se gîndise într-adevăr niciodată că trimitînd-o la Radcliffe, avea s-o mărite la un moment dat cu primul vecin (unul, de altfel, îl și ceruse mîina înainte de plecarea la colegiu). Că la început n-a vrut să creadă că viitorul ginere poartă numele de Oliver Barrett IV. Și că, în legătură cu aceasta, a avertizat-o chiar împotriva violării celei de-a unsprezecea porunci.

— Care mai e și aia? am întrebato.

— Să nu spui gogoși tatălui tău, a fost răspunsul ei.

— Oh.

— Și asta-i tot, Oliver. Te rog să mă crezi.

— Știe că n-am avere?

— Da.

— Nu-i pasă?

— Cel puțin aici, el și cu tine aveți un lucru în comun.

— Dar este c-ar fi mai bucuroși dac-ăsa avea ceva gologani?

— Tu nu?

N-am mai scos un singur cuvînt pînă la destinație.

Jenny locuia pe Hamilton Avenue, o stradă cu un lung șir de case din lemn, cu o droaie de copii la tot pasul, pe trotuare, și cîteva copaci pricăjiți ici și colo. De la volan, căutînd din ochi un loc de parcare, prima mea impresie a fost aceea că mă aflam în altă țară. Întîi și întîi, peste tot, lume. Apoi, cîrduiri întregi de copii jucîndu-se în stradă; familii stăteau adunate ciorchine pe dinaintea caselor, aparent fără altă ocupație decât aceea de a căsca gura la manevrele mele de la volanul MG-ului.

Jenny sări prima jos din mașină. Aici, în Cranston, reflexele ei aveau parcă o agerime neobișnuită: ai fi zis că-i un greier. O ovație spontană s-a pornit dintr-odată și dezordonat în clipa cînd lumea adunată înaintea intrării și-a dat seama ce pasager transportam. La Cavillieri, chiar ea!

Cînd mi-am dat seama cu ce strigăte de simpatie o întîmpinau, aproape că mi-a fost rușine să mai cobor. Am realizat concomitent că n-aveam efectiv nici cea mai mică șansă să trec, măcar o singură clipă, drept vreun ipotetic Olivero Barretto.

— Hei Jenny ! îi strigă dintr-odată un fel de matroană cu formidabilă vervă.

— Oh, doamna Capodilupo, ce mai faceți ? îi strigă Jenny drept răspuns. Am ieșit atunci cu grijă din mașină. Simțeam cum toate privirile se ațintiseră asupra mea.

— Alo, ei, cine-i băiatul ? tipă doamna Capodilupo.

Destul de puțin subtili oamenii de aici, mi-am zis în sinea mea.

— Nu-i nimic ! îi răspuns amuzată Jenny, scoțînd un nou strigăt. Ceea ce m-a îmbărbătat peste măsură.

— O fi ! tipă doamna Capodilupo (către mine, de astă dată) dar să știi că fata în schimb e ceva !

— Las' că știe el ! răspuns Jenny glumeț.

Se-ntoarse apoi să dea satisfacție și părții de vis-à-vis.

— Las' că știe el ! repetă ea spre celălalt grup de admiratori. Mă apucă de mîna (eram ca un fel de venetic călcînd pragul unui paradis) și urcarăm împreună treptele spre etajul casei cu numărul 189 A.

A fost un moment curios.

Stăteam înfipt acolo, în picioare; Jenny tocmai apucase să spună:

— Acesta-i tata, Ol . . .

Phil Cavillieri, un bărbat mai scund ca mine și cam îndesat, botocănos,

tip Rhode Island — în jur de cincizeci de ani, îmi întindea mîna.

Am apucat-o; pot spune că mi-a scuturat-o destul de zdravăn.

— Încîntat de cunoștință, domnule.

— Phil, mă corectă el. Mă numesc Phil.

— Phil, dom'le, am reluat eu conținutul să-i strîng mîna.

Apoi, totodată, a fost și un moment de spaîm. Căci nici n-apucase bine să dea drumul mîinii mele drepte, că Mr. Cavillieri se și întorsese către fiica lui, scoțînd următorul răcnet de necrezut:

— Jennifer !

O fracțiune de secundă nu se petrecu nimic altceva. Apoi însă se năpustiră unul în brațele celuilalt. Și se strîngeau. Tare. Cît puteau de tare. Legănîndu-se încoace și încolo. Tot ce Mr. Cavillieri mai putu rosti în chip de comentariu la această introducere fu repetarea (acum tot mai blajină) a numelui fiicei sale: Jennifer. Și tot ce absolventa și premianta sa fiică a putut să spună drept răspuns, a fost o singură silabă: Phil.

Eram categoric omul de pe tușă.

O anumită normă făcînd parte din alesul meu bagaj educativ mi-a folosit în ziua aceea scoțîndu-mă de la ananghie. Mi se tînuseră dintotdeauna interminabile prelegeri în legătură cu îndatorirea de a nu vorbi niciodată cu gura plină. Întrucît Phil și fiica sa uneleau fără oprire în vederea umplerii amintitului orificiu, nu m-am socotit cîtuși de puțin obligat să vorbesc. Am îngurgitat însă probabil o cantitate record de plăcinte italienești. În încheierea copiosului consum, am disertat scurt, cum m-am priceput mai bine, despre sortimentul care-mi plăcuse cel mai mult (mă înfruptasem în două rînduri din fiecare, ca nu cumva purtarea mea să fie socotită jignitoare):

Încîntarea celor doi Cavillieri era de nedescris.

— Băiatul e OK, declară Phil Cavillieri către fiica sa.

— Ce putea să însemne asta ?

N-aveam de fapt nevoie de nici o definiție; singurul lucru pe care mi-l doream din toată inima era să știu care anume din puținele și foarte circumspectele mele acțiuni mă învredniciseră de acest mult îndrăgit epitet.

Îmi plăcuseră cel mai mult plăcintele cele mai bune ? Sau, cine știe, strîngerea dreptei mele fusese mulțumitor de zdravănă ? Ce anume ? aceasta era întrebarea.

— Ți-am spus doar că băiatul e OK, Phil, se adresă Jennifer lui Mr. Cavillieri.

— E-n ordine, răspuns tatăl. Dar trebuia să mă conving totuși cu ochii mei. Acum m-am convins. Oliver ?

Acum mi se adresa mie.

— Da, domnule ?

— Phil.

— Phil, dom'le.

— Ești un băiat OK.

— Vă mulțumesc foarte mult. Sînt foarte măgulit. Realmente, Dumneavoastră știți cît de mult țin la fiica dumneavoastră. Și dumneavoastră . . .

— Oliver, întrerupse Jenny, ce tot îndrugi acolo ca un caraghios ? Încetează !

— Jennifer, întrerupse Mr. Cavillieri, ce-ar fi să nu-l faci caraghios ? Ce moaș'a pe gheată, — e doar musafirul nostru ?

Cu prifejul unei (a reieșit că partea de plăcîntărie nu fusese decît simplu aperitiv), Phil a încercat să deschidă o discuție serioasă cu mine despre știți-dumneavoastră-ce. Dintr-un motiv, zic eu, total nebensic, Phil era de părere că ar fi putut să mijlocească o împăcare între numiții Oliver III și Oliver IV.

— Lasă-mă să-i vorbesc la telefon; așa, ca de la părinte la părinte, pleda el.

— Zău, Phil, crede-mă, e curată pierdere de timp.

— Dar nu pot sta așa cu brațele încrucișate, să las un părinte să-și trimeată fiul la plimbare, nu pot!

— Da, dar nu uita că și eu la rîndul meu, îl trimit pe el la plimbare.

— Pe dracu! Să nu te mai aud spunînd una ca asta cîte zile oi avea, mă-nțelegi? replică el, de-a dreptul supărat. Dragostea de tată e o calitate ce se cere iubită și respectată. E lucru rar.

— Mai ales în familia mea, am observat eu.

Jenny se afera cu servitul, fiind mai mult absentă de la discuție.

— Formează-mi numărul, insistă mai departe Phil. Lasă c-am eu grijă: să vezi cum se-aranjează totul.

— Nu, Phil, între tata și mine toate firele au înghețat.

— Ascultă la mine, Oliver, ai să vezi cum le topim noi. Crede-mă: îți spun eu că le topim. Deh, cînd vine timpul de mers la biserică...

În clipa aceea Jenny, care tocmai întindea farfuriile pentru desert, adresă părintelui ei o monosilabă pe ton de avertisment.

— Phil? ...

— Da, Jen; ce-i?

— În legătură cu biserică...

— Mda, ce?

— Hm — există, ca să zic așa, există aici o obiecție, Phil.

— Oh? făcu Mr. Cavillieri. Apoi, trăgînd cu promptitudine concluzia greșită, se-ntoarse spre mine pe ton de scuză.

— Hm... să știi... n-am vrut de loc să spun musai *catolică*, Oliver. Adică, așa cum ai aflat probabil de la Jennifer, noi sîntem catolici. Mă referam însă la biserică ta, Oliver. Dumnezeu binecuvîntează înțrea voastră, pot s-o jur, oricare ar fi biserică.

Am aruncat o privire lui Jen, care, în mod învederat omisese punctul cu pricina în discuția lor telefonică de mai înainte.

— Oliver, îmi explică ea, era zău prea mult: nu-l puteam pocni și cu asta, chiar de la început.

— Cum adică? Întrebă imperturbabil afabilul Mr. Cavillieri; pocniți; pocniți-mă, copii dragi, — cu tot ce vă trece prin minte.

Nu știu de ce, tocmai în acea clipă, privirile mele căzură asupra unei statuete a Maicii Domnului din porțelan, dominînd de pe o policioară sufrageria familiei Cavillieri.

— E vorba de chestia cu binecuvîntarea bisericii, Phil, spuse Jenny depărtîndu-și privirea de la tatăl ei.

— Aha, mda? făcu Phil, pregătit pentru ce-i mai rău.

— Aă, ... cum să-ți spun, există aici o mică obiecție, Phil, continuă ea, privind acum spre mine după ajutor, ceea ce — din ochi — încercam, să-i dau pe cît mă pricepeam de bine.

— Cum adică: obiecție despre Dumnezeu? Despre orice fel de Dumnezeu?

Jenny dădu aprobator din cap.

— Îmi dai voie să explic, Phil? am intervenit eu.

— Te rog.

— Nici ea nici eu nu credem, Phil. Și nu vrem să fim ipocriți cu asta. Impresia mea e că a acceptat pentru că venea de la mine. Poate că pe Jen ar fi plăcut-o. Fapt este că acum el devenise omul de pe tușă, străinul. Nu mai putea să ne privească în față pe niciunul.

— Foarte bine, spuse el după o prelungă tăcere. Aș dori numai să mi se spună cine va oficia ceremonia...

— Noi, am spus eu.

Privi spre propria sa fiică pentru confirmare. Jennifer aprobă din cap. Ceea ce afirmasem era corect.

După altă prelungă tăcere spuse iar:

— Foarte bine.

Apoi, probabil în calitatea mea de viitor jurist, mă întrebă dacă o astfel de căsătorie era — cum se spune — « legală »?

Jenny îi explică atunci că ceremonia la care ne gîndeam urma să se țină în prezența capelanului unitarian de la colegiu (« aha, da, capelanul », murmură Phil), și că noi doi aveam, de față cu el, să ne adresăm unul celuilalt.

— Cum, va să zică și mireasa vorbește? făcu el pe tonul celui care a primit lovitura de grație.

— Philip, îi spuse atunci Jennifer, ți-ai putea închipui o situație în care fiica ta să tacă?

— Nu, iubita mea, răspuse el, încercînd anevoie să schițeze din colțul buzelor un zîmbet. Sînt sigur c-ar fi imposibil să taci.

La întoarcere, am întreat-o pe Jenny ce părere avea despre felul cum mersese treaba.

— OK, mi-a răspuns.

10

Mr. William F. Thomson, prodecan al facultății de Drept nu-și putea crede urechilor.

— Nu știu dacă v-am înțeles exact, Mr. Barrett.

— Da, domnule prodecan.

Nu-mi venise la îndemînă s-o spun nici prima oară. N-avea cum să-mi vină mai ușor să i-o repet.

— Am venit să vă solicit o bursă pentru viitorul an școlar, domnule prodecan.

— Vorbiți într-adevăr serios?

— Dar nu pot sta așa cu brațele încrucișate, să las un părinte să-și trimeată fiul la plimbare, nu pot!

— Da, dar nu uita că și eu la rândul meu, îl trimit pe el la plimbare.

— Pe dracu! Să nu te mai aud spunînd una ca asta cîte zile o avea, mă-nțelegi? replică el, de-a dreptul supărat. Dragostea de tată e o calitate ce se cere iubii și respectată. E lucru rar.

— Mai ales în familia mea, am observat eu.

Jenny se afera cu servitul, fiind mai mult absentă de la discuție.

— Formează-mi numărul, insistă mai departe Phil. Lasă c-am eu grijă: să vezi cum se-aranjează totul.

— Nu, Phil. Între tata și mine toate firele au înghețat.

— Ascultă la mine, Oliver, ai să vezi cum le topim noi. Crede-mă: îți spun eu că le topim. Deh, cînd vine timpul de mers la biserică...

În clipa aceea Jenny, care tocmai întindea farfuriile pentru desert, adresă părintelui ei o monosilabă pe ton de avertisment.

— Phil?...

— Da, Jen; ce-i?

— În legătură cu biserica...

— Mda, ce?

— Hm — există, ca să zic așa, există aici o obiecție, Phil.

— Oh? făcu Mr. Cavillieri. Apoi, trăgînd cu promptitudine concluzia greșită, se-ntoarse spre mine pe ton de scuză.

— Hm... să știi... n-am vrut de loc să spun musai *catolică*, Oliver. Adică, așa cum ai aflat probabil de la Jennifer, noi sîntem catolici. Mă refeream însă la biserica ta, Oliver. Dumnezeu binecuvîntează unirea voastră, pot s-o jur, oricare ar fi biserica.

Am aruncat o privire lui Jen, care, în mod învederat omisese punctul cu pricina în discuția lor telefonică de mai înainte.

— Oliver, îmi explică ea, era zău prea mult: nu-l puteam pocni și cu asta, chiar de la început.

— Cum adică? întrebă imperturbabil afaibilul Mr. Cavillieri; pocniți; pocniți-mă, copii dragi, — cu tot ce vă trece prin minte.

Nu știu de ce, tocmai în acea clipă, privirile mele căzură asupra unei statuete a Maicii Domnului din porțelan, dominînd de pe o policioară sufragera familiei Cavillieri.

— E vorba de chestia cu binecuvîntarea bisericii, Phil, spuse Jenny depărtîndu-și privirea de la tatăl ei.

— Aha, mda? făcu Phil, pregătit pentru ce-i mai rău.

— Aă... cu mî să-ți spun, există aici o mică obiecție, Phil, continuă ea, privind acum spre mine după ajutor, ceea ce — din ochi — încercam, să-i dau pe cît mă pricepeam de bine.

— Cum adică: obiecție despre Dumnezeu? Despre orice fel de Dumnezeu?

Jenny dădu aprobator din cap.

— Îmi dai voie să explic, Phil? am intervenit eu.

— Te rog.

— Nici ea nici eu nu credem, Phil. Și nu vrem să fim ipocriți cu asta. Impresia mea e că a acceptat pentru că venea de la mine. Poate că pe Jen ar fi pălmuit-o. Fapt este că acum el devenise omul de pe tușă, străinul. Nu mai putea să ne privească în față pe niciunul.

— Foarte bine, spuse el după o prelungă tăcere. Aș dori numai să mi se spună cine va oficia ceremonia...

— Noi, am spus eu.

Privi spre propria sa fiică pentru confirmare. Jennifer aprobă din cap. Ceea ce afirmasem era corect.

După altă prelungă tăcere spuse iar:

— Foarte bine.

Apoi, probabil în calitatea mea de viitor jurist, mă întrebă dacă o astfel de căsătorie era — cum se spune — «legală»?

Jenny îi explică atunci că ceremonia la care ne gîndeam urma să se țină în prezența capelanului unitarian de la colegiu («aha, da, capelanul», murmură Phil), și că noi doi aveam, de față cu el, să ne adresăm unul celuilalt.

— Cum, va să zică și mireasa vorbește? făcu el pe tonul celui care a primit lovitura de grație.

— Philip, îi spuse atunci Jennifer, ți-ai putea închipui o situație în care fiica ta să tacă?

— Nu, iubita mea, răspunse el, încercînd anevoie să schițeze din colțul buzelor un zîmbet. Sînt sigur c-ar fi imposibil să taci.

La întoarcere, am întrebă-o pe Jenny ce părere avea despre felul cum mersese treaba.

— OK, mi-a răspuns.

10

Mr. William F. Thomson, prodecen al facultății de Drept nu-și putea crede urechilor.

— Nu știu dacă v-am înțeles exact, Mr. Barrett.

— Da, domnule prodecen.

Nu-mi venise la îndemînă s-o spun nici prima oară. N-avea cum să-mi vină mai ușor să i-o repet.

— Am venit să vă solicit o bursă pentru viitorul an școlar, domnule prodecen.

— Vorbiți într-adevăr serios?

— Acesta e motivul pentru care mă aflu în biroul dumneavoastră, domnule prodecan. Mă adresez dumneavoastră în calitate de responsabil al serviciului social.

— Da, dar mi se pare cumva curios. Tatăl dumneavoastră...

— Asta nu-l mai privește, domnule prodecan.

— Pardon? Prodecanul Thomson își scoase ochelarii de pe nas și începu să le ștergă lentilele folosind extremitatea cravatei.

— Tata și cu mine am intrat, ca să spun așa, într-un fel de dezacord.

Prodecanul își puse la loc ochelarii, și mă privi cu acea expresie inexpresivă pe care trebuie să fi prodecan ca s-o poți stăpîni cu desăvîrșire.

— Acesta-l un fapt deosebit de regretabil, Mr. Barrett, spuse el. « Pentru cine? » Îmi venea să-l întreb. Tipul începu să mă calce pe nervi.

— Da, domnule prodecan, am spus. Deosebit de regretabil. Acesta este și motivul pentru care am venit la dumneavoastră. Mă înșor luna viitoare. Peste vară soția mea și cu mine vom lucra. Apoi, Jenny — adică soția mea — o să începă să predea la o școală particulară. Firește, va fi un salariu. Dar taxa de frecvență e cu totul altceva. Știți, taxele dumneavoastră sînt cam piperate...

— Hm... da, a răspuns la aceasta prodecanul. Eu unul începusem să mă satur. În definitiv, de ce tot schimba vorba? Și ce naiba credea c-am venit să caut la el în audiență?

— Domnule prodecan, am venit să vă rog să-mi acordați o bursă. I-am spus-o direct. Era pentru a treia oară. — Sînt complet pe geantă, n-am nici un fel de venit, și am fost totuși imatriculat.

— Ah, da, răspunse Mr. Thomson, acționînd acum coarda birocratică. Dar trebuie să știți că ultimul termen pentru cererile de acest fel este de mult expirat.

Ce naiba voia individul? Să-i povestesc toată porcăria de-a fir în păr? Voia scandal? Ce dracu voia de la mine?

— Domnule prodecan, în momentul cînd am făcut cererea de înscriere, n-aveam de unde să-mi închipui ce-avea să se întîmple.

— E-n ordine; de altfel, Mr. Barrett, trebuie să vă spun că după părerea mea serviciul social nu are nici o competență pentru a se amesteca în disensiuni de familie. În cazul de față, o disensiune, trebuie s-o spun, deosebit de dureroasă.

— OK, domnule prodecan, i-am replicat scîlîndu-mă în picioare. Înțeleg unde bateți. Dar vă pot declara că n-am să scîrțiez picioarele tatălui meu doar de hatrul dumneavoastră, ca să puteți beneficia de gloria unui « Barrett Hall » la școala de Drept.

I-am întors spatele și am plecat. Din ușă l-am auzit îngăimînd: — Dar nu-i corect... Eram întru totul de acord.

... Cununia a avut loc într-o duminică. Motivul pentru care n-am invitat nici o rudă din partea lui Jenny se datora pur și simplu solicitudinii noastre ca omisiunea Tatălui, a Fiului, și a Sfîntului Duh, să nu pună la grea cumpănă pe niște oameni cumsecade și catolici practicanți... Jenny și cu mine am rostit unul față de celălalt, cu glas tare, jurămîntul căsătoresc: să ne iubim și să ne fim aproape unul altuia pînă în ziua cînd moartea ne va despărți.

În virtutea puterii încredințate lui de autoritățile statului Massachusetts, capelanul ne-a declarat apoi soț și soție înaintea legii.

Dacă stau să mă gîndesc bine, masa care a urmat « partidei » (așa numea Stratton ceremonia) a fost cît se poate de pretențioasă, cu toată așigata încălcare a etichetei de rigoare. Jenny și cu mine respinsesem categoric tradiția cupelor de șampanie și, întrucît eram atît de puțini înclt am fi putut intra oriunde, ne-am dus pur și simplu să bem la berăria Cronin. Pe cît îmi aduc aminte, patronul, Jim Cronin în persoană, ne-a făcut cinste cu un rînd de halbe, în semn de omagiu adus « celui mai mare jucător de hochei a universității Harvard, de la frații Cleary încoace. »

— La oase, huo! a sărit Phil Cavillieri bătînd cu pumnul în masă. E mai bun ca toți alde Cleary laolaltă! Philip voia să spună, cred eu (de fapt nu asistasem în viața lui la o partidă de hochei) — că oricît de bine ar fi jucat la vremea lor Bobby sau Billy Cleary, nici unul din ei nu luase de soție pe fermecătoarea lui fiică. De fapt, cu toții eram puțin cam cherccheliți: era o scuză și totodată un motiv să-i dăm mai departe.

Nu m-am opus cînd Phil a ținut să se ocupe el de nota de plată, o hotărîre care avea să prilejuiască lui Jenny, ceva mai tîrziu, unul din rarele ei complimente la adresa « intuiției » mele. (« N-ai fi crezut să ai atîta înțelegere! ») Lucrurile s-au complicat însă puțin în clipa cînd l-am condus la stația de autobuz. Mă refer la micul moment lacrimogen. Al lui, al lui Jenny, al meu chiar; nu-mi amintesc clar nici un detaliu, dar știu că momentul a fost « lichid ».

În sfîrșit, după o sumedenie de urări și binecuvîntări părintești, s-a urcat în autobuz și noi am stat să fluturăm un lung la revedere, pînă cînd Phil nu s-a mai văzut. Abia în acea clipă, cutremurătorul adevăr mi se înfișă lîmpede de tot:

— Jenny, ești soția mea legitimă!

— Întocmai. De-acum încolo pot să te nenorocesc!

Dacă există un cuvînt care să poată desemna corect viața noastră de zi cu zi în primii trei ani de căsnicie, cuvîntul acesta e « șmotru ». De

dimineată pînă seara tîrziu, în fiecare clipă, eram «întrați la șmotru», — preocupăți neîncetat de unde și cum să facem rost de pitaci pentru cutare sau cutare lucru, cum și în ce fel să încercăm să tragem tunul. În general, totul se reducea la o chestiune de linie de plutire. Cam atît. Și desigur, nimic romantic, — vă rog să mă credeți. Vă amintiți probabil de celebra strofă a lui Omar Khayyâm cu poezia, codrul acela de pline, ulciurul de vin, și restul... Înlocuiți poemele cu manualul meu de Drept civil, și veți avea o idee despre modul cum această viziune poetică se potrivea ideii existenței mele de zi cu zi în acel timp. Oh, paradisul ! Și totuși nu. Bors cu stevie. Mă obseda în permanență gîndul banilor cu care să-mi procur manualele (ocazional, de pe la vreun anticar, cînd se putea), de unde să fac rost de gologani pentru plinea de toate zilele și pentru «vin»; în sfîrșit, de unde să storc, la luptă mare, sumele pentru care eram ca și datori vînduți în mai multe locuri.

Viața se schimbă. Vine un moment cînd pînă și cea mai elementară hotărîre ajunge să trebuyască imperios chibzuită de comitetul permanent al bugetului, — cu sediul mintal în creier.

«Hei, Oliver, ce-ar fi să vedem Becket diseard ?»
 «De-acord; face trei dolari.»
 «Ce vrei să spui cu asta ?»
 «Vreau să spun: un dolar jumate de căciulă.»
 «Asta înseamnă da sau nu ?»
 «Nici da, nici nu. Înseamnă trei pițule verzi.»

Ne-am petrecut luna de miere pe un yacht, cu douăzeci și unu de copii. Mă refer la faptul că eram căpitanul și pilotul unei ambarcații (de treizeci și șase de picioare lungime), zilnic, începînd cu orele șapte dimineață și pînă-n clipa cînd pasagerii se hotărău să opim: Jenny făcea pe guvernanta. Baza de operațiuni era «Pequod Boat Club» în Port Dennis (aproape de Hyannis), o stațiune dotată cu hotel de lux, restaurant pescăresc și cîteva zeci de vile mici de închiriat. Într-unul din cele mai mici bungalow-uri de acest fel, în înmaginare cuie, am bătut următoarea inscripție: «Aici, cînd nu făceau dragoste, au dormit împreună Oliver și Jenny». Era cred un merit — al ei și al meu — că după acele zile lungi de trudă și zîmbet obligatoriu față de clienți (depindeam enorm de bacșișuri și de bunăvoința lor ca s-o scoatem cumva la capăt), Jenny și cu mine puteam fi totuși atît de buni și dragăstoși unul cu celălalt. Zic dragăstoși și buni pentru că-mi lipsește de fapt cuvîntul potrivit spre a descrie ce însemna să iubești pe Jennifer Cavilleri și să fii iubit de ea. Vă cer iertare, voiam să spun Jennifer Barrett.

Înainte de plecării, descoperisem o garsonieră ieftină cu chirie, în North Cambridge. Eu ziceam că-n North Cambridge: de fapt, adresa exactă era mahalaua Somerville, iar casa, cum spunea Jenny, se afla «într-o stare ruinoasă». La origine fusese probabil o locuință onorabilă pentru două familii, transformată de-a lungul anilor în patru garsoniere, acum închiriate la suprapreț, deși condițiile, după proprietar, se numeau «convenabile». Firește că n-aveam încotro: eram niște bieți pîrlîți de studenți și prețul îl fixa proprietarul.

— Hei, Ol, cum îți explici că pompieri n-au decis încă demolarea șandramelei? Întreba Jenny.

— Probabil că le-a fost frică să intre să facă procesul verbal, spuneam eu.

— Ca și mie, de altfel, răspundea ea.

— În iunie erai parcă mai curajoasă !

(Dialogul avea loc în septembrie, la începutul anului școlar).

— Deh, dar atunci eram încă o femeie necăsătorită. Ca femeie căsătorită, pot spune acum că locul e periculos în toate privințele.

— Și atunci? Ce-ai de gînd?

— Am de gînd să vorbesc despre asta cu soțul meu. El să se ocupe de treaba asta.

— Hei, pîi soțul tău sînt eu.

— Zău? Dovedește !

— Cum?

Mă întrebam în sinea mea: «Doar nu-n plină stradă !?»

— Ridică-mă-n brațe peste prag, mi-a cerut ea.

— Sper că nu crezi serios în asemenea timpenii ? am zis eu.

— Hai, ridică-mă, nu sta pe gînduri; am să hotărîsc după aceea dacă da sau nu.

OK. Am luat-o frumușel în brațe și am urcat cu ea primele cinci trepte de la intrare.

— De ce te-ai oprit ? m-a întrebat ea.

— Păi... nu-i asta pragul?

— Negativ, negativ ! protestă ea.

— Dar uite: scrie numele nostru pe eticheta de la sonerie.

— Asta nu-i pragul «oficial». Sus ! Hai, urcă sus, nu fă pe prostul cu mine !

Erau în total douăzeci și patru de trepte pînă la căminul nostru «oficial»; cam la jumătatea scării, a trebuit să mă opresc ca să-mi trag răsufierea.

— Ce naiba ești atît de grea ? am întrebat-o.

— Nu ți-a trecut niciodată prin cap că-ș putea fi înșărcinată ? mi-a răspuns.

Ideea asta nu mă ajuta cu nimic să-mi recapăt suflul.

— Ce vorbești? Chiar? am putut bolborosi într-un sfârșit.

— Ha-ha! Te-am avut: este c-ai crezut?

— Nhm!

— Nu mă minți, Preppie!

— Bine, recunosc: o fracțiune de secundă am crezut și chiar mi-a venit rău.

Am dus-o în brațe și restul drumului plină sus.

A fost una din puținele clipe de care-mi aduc aminte — atât de prețioase — când cuvântul «smotru» nu mai avea momentan pentru noi nici o semnificație.

Ilustrul meu nume ne-a permis să cumpărăm pe credit, inaugurând la băcănia din colț o interminabilă listă de datorii — de neconceput pentru alții la fel de săraci ca noi. Același factor a lucrat însă în dezavantajul nostru în altă situație, unde m-aș fi așteptat cel mai puțin la un astfel de revers: mă refer la momentul angajării lui Jenny la Shady Lane School.

— De bună seamă, așezămîntul nostru nu poate rivaliza cu învățămîntul de stat în ceea ce privește salariile, explica directoarea, Miss Anne Miller Whitman, căutînd să-mi lămurească soția. Și adăuga nu știu ce, în sensul că, din fericire, familia Barrett nu avea să facă mare caz de «aspectul acesta». Jenny încercă să-i risipească iluziile, dar tot ce-a putut obține de la ea, peste cei 3500 de dolari pe an preconizați, au fost două minute suplimentare de «ho-ho-ho»-uri. Miss Whitman socotea probabil că Jenny face pe isteța cu remarcile ei despre obligațiile familiei Barrett de a achita chiria ca orice muritor de rînd.

Cînd Jenny mi-a relatat toată povestea asta, mi-am permis să dau, din imaginație, cîteva sugestii cu privire la uzul concret pe care Miss Whitman l-ar putea face din 3500 de «ho-ho-ho»-uri de-ale dumneaei; Jenny a sărit la mine să mă întrebă cît de mult mi-ar conveni să inversăm rolurile: să renunț la terminarea studiilor ca s-o întrețin plină își scoate ea diploma spre a putea preda în învățămîntul public. Am reflectat adînc, două secunde, la întreaga conjunctură; acuratețea concluziei n-a avut echivalent decît în creștia cu care a fost exprimată:

— Castane!

— Destul de elocvent, fu comentariul ei.

— Și mă rog, ce crezi c-aș mai avea de spus; să spun și eu «ho-ho-ho»?

— Nu. Dar învață să mîncîci spaghetti.

Ceea ce am făcut. Am învățat să mîncîci spaghetti, în timp ce Jenny se perfecționa în prepararea celor mai inimaginabile rețete pentru a face ca pastele să semene cu alte feluri de mîncare. Asta, plus cîștigurile de peste vară, plus salariul ei, plus remunerația muncii mele de noapte la poștă, în timpul Crăciunului, — dădeau, de bine de rău, un venit anual la limită.

Vreau să spun că erau totuși o mulțime de filme pe care le pierdeam (o mulțime de concerte la care Jen nu-și permitea să meargă). — Însă în pofida acestor neajunsuri, izbuteam s-o scoatem la capăt.

Nu mai puțin, ne simțeam adeseori și la capătul puterilor. Din punct de vedere social, viața noastră suferise schimbări drastice. Cambridge exista desigur mai departe; teoretic vorbind, Jenny ar fi putut să-și frecventeze mai departe grupul ei de muzicieni. Din păcate nu mai era timp de astea. Venea acasă frîntă de oboseală și se apuca să gătească (masa la restaurant era un lucru de neconceput). Între timp prietenii au dovedit destul bun simț și ne-au lăsat în pace. Vreau să spun că nu ne mai invitau, și, ca atare, la rîndul nostru, nu ne mai simțeam datori să invităm pe nimeni, dacă știți ce-nseamnă asta.

13

*Domnul și Doamna Oliver Barrett III
au deosebita plăcere să vă invite la un
dîneu, cu prilejul celei de-a șizececa
 aniversări a Domnului Barrett,
sîmbătă 6 martie, ora șapte seara,
Dover House, Ipswich, Massachusetts.
R. S. V. P.*

— Ei? întrebă Jennifer.

— Mai e ceva de întrebare? am mormăit eu. Eram complet cufundat în conspectarea unei teme fundamentale pentru examenul de criminalistică. Jenny, care îmi tot flutura prin față invitația, începuse să mă enerveze.

— După părerea mea, a sosit timpul, Oliver, mi-a spus ea.

— Timpul pentru ce?

— Pentru ceea ce știi foarte bine, mi-a răspuns. Sau vrei să pretinzi c-ar fi cazul să-și ceară iertare venînd în patru labe aici?

Continuam să tocsec; ea, să mă piseze.

— Ollie, nu-ți dai seama, a ajuns să-ți faci el avansuri!

— Spanac, Jenny. Pe plic e scrisul mamei.

— Parcă ziceai că nu te-ai uitat deloc la scrisoare! observă ea pe un ton mai ridicat.

OK. Da, îmi aruncasem privirea din fugă pe plic, ceva mai înainte. Poate că eram distrat cînd m-a întrebare adineori. În definitiv conspectam pe rupe pentru examenul de criminalistică. Și, mai la urma urmei, putea să mă slăbească tocmai acum cu morală.

— Ollie, dar de ce nu te gîndești puțin, schimbă ea tonul, încercînd să mă înduplece. Șizeci de ani e totuși o vîrstă. Unde scrie c-o să mai fie-n viață cînd o să-ți vină ție pe chelie, la sfîrșit, să te-mpaci?

În termenii cei mai simpli, i-am adus la cunoștință lui Jenny că nu putea fi vorba de nici o împăcare; și, pe de altă parte, c-o rog să-mi dea pace ca să-mi văd de examen. Se ghemui foarte calmă într-un colț la picioarele mele și, tăcu chitic; mi-am dat însă seama imediat că privirile ei erau fixate asupra mea, scrutându-mă muștrătoare. Am luat ochii de pe carte și-am privit-o.

— Într-o bună zi, îmi zise ea, — când vei ajunge să primești boblărnace de la Oliver V...

— Nu se va numi Oliver, poți să fi sigură de asta! am răbufnit eu. N-a ridicat glasul după mine, deși avea obiceiul să nu se lase mai prejos ori de câte ori începeam să mă răstesc.

— Uite O!, chiar dacă se va numi, să spunem, Bozo, puștiul va avea motive să-ți poarte pică; de pildă, pentru că ai fost ceva la Harvard la vremea ta. Iar când va ajunge pe băncile universității, tu vei fi probabil deja un mare consilier la Curtea supremă.

I-am răspuns categoric că fiul nostru nu-mi va purta pică pentru nimic, niciodată. M-a întrebat atunci cum puteam fi sigur. Evident, n-aveam nici o dovadă. Voiam doar să spun că băiatul nostru *nu-mi va purta pică*; nu puteam explica exact pentru ce. În absolută contradicție cu toată logica, Jenny adăugă:

— Și tatăl tău te iubește Oliver. Te iubește cum și tu ai să-l iubești pe Bozo. Dar voi, familia Barrett, sînteți niște oameni atît de ai dracului, atît de mîndri și de ambițioși, încît am impresia că pînă-n mormînt tu și tatăl tău o să țineți morții la impresia că vă urîți unul pe altul.

— Bine că-s alții mai breji, am ripostat eu mălmuțărindu-mă.

— Da, într-adevăr, a răspuns ea.

— Consider discuția încheiată, am pus eu punct. Eram în definitiv bărbat și capul familiei. Am revenit la cursul meu și Jenny s-a ridicat în picioare. Dar îndată, aducîndu-și aminte, a reluat:

— Rămîne problema răspunsului.

I-am spus că o absolventă a colegiului Radcliffe putea, după părerea mea, compune un foarte drăguț răspuns negativ la RSVP-ul invitației, — asta și fără asistență specială a unui mentor.

— Uite Oliver, mi-a replicat ea, oi fi avînd și eu păcatele mele, poate că sînt mincinoasă, sau ce vrei tu; dar de un lucru te rog să fii sigur: n-am jignit niciodată pe nimeni cu bună știință de cînd mă știu. Și nici nu cred s-o pot face de-acum încolo.

De fapt, în clipa aceea mă jigneau pe mine, așa încît am rugat-o politicos să procedeze în legătură cu RSVP-ul exact așa cum socotea de cuviință: în esență, pînă una alta, răspunsul era neschimbat: n-aveam să ne vedem

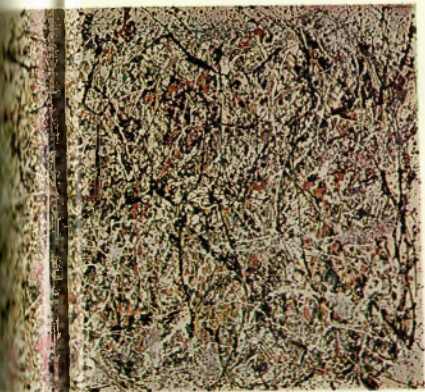




Tablou în negru-alb 1951-52, ulei pe suport de in, 89 x 79 cm



◀ Numărul cinci, ducă pe pină, 147 x 141 cm



▲ Numărul unu, 1950, ducă, deo-lac și culoare
de aluminiu pe suport de in, 270×535 cm

Cinci dire adinci, ulei pe suport de in, 129,2×76,5 cm ►





Tablou 1956, acuarelă și tuș pe hîrtie, 45 x 56,6 cm



- ◀ Numărul șapte 1952, ducă pe pânză, 133 x 102 cm
▼ Tablou în negru-alb 1951, ducă pe pânză, 89 x 79 cm





Scilpii albastri 1953,
detaliu (25 x 38 cm) din
tabloul « Scilpii albastri »
ulei, daco și culoare
aluminii pe suport de
in, 210,8 x 488,9 cm.

◀ Numărul
doisprezece 1949,
ulei pe hîrtie,
pe lemn,
79 x 57 cm



Numărul zece
1851, duco pe
plînză, 147 x 76 cm

decit cînd va da înghetul peste împărăția Scaraoțchi. Și m-am întors pentru a doua oară la cursul meu de criminalistică.

— Ce număr are? am auzit-o întrebînd cu un glas foarte calm. Era cu o mină pe telefon.

— Ce-ți veni? Nu poți să-i scrii trei rînduri?

— Încă puțin și să știi că mi-am ieșit din sărite. Dă-mi te rog numărul imediat!

I l-am dat și, cît ai zice pește, m-am cufundat în deliberarea apelului împincinatului meu la Curtea Supremă. Nu ascultam ce spunea Jenny. Mai bine zis încercam. Căci în definitiv, ne aflam totuși în aceeași odaie.

— Oh, bună seara, am auzit-o zicînd. *Moșsa pe gheoș!* Te pomenesti că ei era la capătul firului. Dar cum era cu puțință? Trebuia să fie la Washington în timpul săptămîinii! Așa spunea acum cîva timp *New York Times* într-un «profil» biografic. Nu mai poți pune bază pe nimic. Se duce-n măsa și seriozitatea gazetăriei.

Cît durează să spui nu?

Nu știi cum, dar lui Jennifer îi și trebuise mult mai mult decît ar fi fost normal pentru a pronunța această silabă simplă.

— Ollie!...

Astupase receptorul cu palma.

— ... Ollie, spune-mi, răspunsul e obligatoriu negativ?

Gestul meu din cap dădea indicația «da, obligatoriu», iar semnul cu mîna prin aer voia să spună «grăbește-te naibii și termină odată conversația».

— Regret extrem de mult, — spunea ea în telefon. *Regretăm*, vreau să spun, regretăm foarte mult...

Regretăm! Ce-o apucase să mă amestece și pe mine? Și apoi, de ce tărăgăna gargara în loc să închidă?

— Oliver!

Fusese din nou palma pe receptor și vorbea acum foarte tare.

— Se simte profund jignit, Oliver! Cum e posibil să stai atît de nepăsător și să lași inima tatălui tău să sîngereze?

Dacă n-ar fi fost în așa hal de răscolită, aș fi putut încerca să-i explic a zece mia oară că pietrele n-au cum să sîngereze și că nu era cazul să ia propriile ei concepții greșite și italo-mediteraneene despre părinți ca să le proiecteze în mod absurd pe colții de granit ai muntelui Rushmore. Era însă îngrozitor de tulburată. Și culmea, mă tulbura și pe mine.

— Oliver, stăruie ea, n-ai putea, zău, să-i spui și tu măcar un cuvînt?

Să-i spun eu lui, un cuvînt? Trebuie că-și ieșise din minți!

— Oliver, poate nu atceva: un simplu «hello, ce mai faci?...»

Îmi întindes acum receptorul. Se străduia cât putea să nu se lase podidită de lacrimi.

— Am spus-o dată: nu-i mai adresez cuvinte câte zile oi avea. Niciodată. Acestea pe un ton desăvârșit de calm.

Dar acum pe Jenny o podidise plînsul. Nimic sonor, e drept, — doar lacrimi care-i gîroiau pe față. Și atunci, în clipa aceea, a început dintr-o dată să mă implor.

— Pentru mine, Oliver. Fă asta pentru mine. Nu ți-am cerut nimic niciodată. Te implor.

Eram trei, în picioare, trei oameni (îmi puteam închipui destul de dar prezenta tatei) — trei oameni în așteptare. Așteptînd ce? Pe mine.

Pur și simplu nu puteam face una ca asta.

Nu pricepea oare Jenny că ceea ce-mi cerea să fac era un lucru imposibil? Ar fi putut să-mi ceară absolut orice: orice, în afară de asta. Și pe cînd stam așa: înfipt în picioare, cu privirea pironită în dușumea, călătînd îndărătnic din cap a refuz total, și simțîndu-mă în tot acest răstimp îngrozitor de prost, am auzit-o pe Jenny rîstîndu-se dintr-o dată la mine cu un șuierat de furie pe care nu i-l auzisem pînă atunci niciodată.

— N-ai pic de inimă, ești un monstru dezgustător; au fost cuvintele ei.

Și apoi, ca să încheie convorbirea cu tata, îi spuse în telefon următoarele:

— Doamne Barrett, știți, Oliver dorește foarte mult să vă spună că, în felul său deosebit...

Făcu o pauză ca să-și tragă răsufierea. După hohotul de plîns de adineori era și firesc. Cît despre mine, eram atît de uluit, încît mă simteam incapabil să mișc, așteptam doar să văd încheierea așa-zisului meu « mesaj ».

... că vă iubește foarte mult, spuse ea, și încheie telefonul pe loc.

Nu există explicație rațională pentru ce am putut să comit în următoarea fracțiune de secundă. Pledez pentru pierderea momentană a facultăților mele mintale. Rectific: orice pledoarie e de prisos. Nu mi se va putea ierta vreodată ce-am făcut în acea clipă.

I-am zmulș ca un barbar telefonul din mîna, l-am rupt apoi cu fir cu tot din priză și-am dat cu el de pămînt.

— Fir-ai a dracului să fii Jenny! Cară-te o dată! Cară-te naibii din viața mea!

Încremenisem; suflam acum ca un animal, ca bruta ce eram. Isuse Cristoase! Dar pentru numele lui Dumnezeu, ce mi se întîmplase?

Îndată ce m-am demeticat am constatat că Jenny nu mai era năicăieri.

Dispăruse.

Vreau să spun că dispăruse cu totul: n-auzisem nici măcar zgomet de pași pe scară. Doamne ferește! probabil c-a pornit ca din pușcă în clipa cînd i-am zmulș telefonul din mîini. Paltonul și șalul ei erau aici. Nu știu

care sentiment era mai covârșitor pentru mine: teroarea de a nu ști ce să fac pe moment, sau groaza de a nu ști exact ceea ce făcusem acum un minut.

Am început îndată s-o caut peste tot.

La biblioteca Școlii de Drept, m-am strecurat printre rîndurile de toci-lari, tulburînd toate mesele cu privirea mea scotocitoare. În lung și în lat, de cite cinci, șase ori. E drept că nu ziceam nimic: eram însă conștient de faptul că privirea mea era atît de intensă, fața mea atît de îndrîjită, încît nu se putea să nu fi răscolit dracului întreg « stabilimentul ». Dar cui naiba îi păsa de asta?

De Jenny nici urmă.

Fuga înapoi prin Harkness Commons, apoi prin salon, apoi jos la expres. Un sprint îndrîjît după asta pînă la Agassiz Hall, la Radcliffe. Nu era nici acolo. Fugeam acum ca un bezmetic în toate direcțiile, picioarele abia îmi mai țineau pasul cu zăcăniturile inimii.

Paine Hall? (porcărie de ironie!) Într-adevăr la parter erau săliile de repetiție pentru pian. O știu eu pe Jenny. Cînd are draci se răzbună pe pian, fire-ar să fie! Corect? Corect. Dar ce te faci dacă are mai mult decît draci; dacă a tras o spaimă vecină cu moartea?

Sinistră treabă coridorul acela, cu săli de repetiție pe stînga și dreapta. Acorduri din Mozart și Bartok, din Bach și Brahms răzbăteau haotic prin uși, amestecîndu-se într-un vacarm înfiorător, ca într-o nesfîrșit de lungă cutie de rezonanță.

Aici trebuia să fie!

Mă opresc instinctiv în dreptul unei uși dîndărătul căreia veneau acordurile (mînoase?) ale unui preludiu de Chopin. Am stat locului o clipă. Cînta prost, — cu pauze și poticniri, cu multe falsuri. La un moment dat tăcerea: aud un glas boscorodînd « drace! » Nu se putea: era Jenny! Deschid brusc ușa.

La pian o studentă. Și-a ridicat privirea spre mine. Urîtă foc, lată în umeri, hippie, — genul Radcliffe-afanșit, probabil iritată de apariția mea întempestivă.

— Ce ți-e omule? m-a întrebat ea.

— Rău, rău, am răspuns trăgînd ușa după mine.

A urmat un raid fulger prin Harvard Square. Café Pamplona, Tommy's Arcade, — pînă și la Hayes Bick: o mulțime de melomani și de snobi peste tot. Nici urmă de Jenny. Unde să fi fugit?

Pasajul subteran era de mult închis, dar dacă ar fi fugit glonț în scuar din prima clipă, e drept c-ar fi putut prinde trenul de Boston. Pas alergător, pînă la capul liniei de autobuz.

¹ Pain, în engleză: durere, suferință, necaz. (n.r.)

Se făcuse aproape una noaptea când am reușit să bag o fișă în automatul interurban de lângă chioșc, în Harvard Square.

— Alo, Phil?

— Alo... da, răspune un glas somnoros, la celălalt capăt al firului. Cine-i acolo?

— Oliver la telefon.

— Oliver! Părea speriat. A pățit Jenny ceva? se interesă el pe loc. Dacă mă întreba de ea trebuia să înțeleg că-i cu el, acolo, sau dimpotrivă?

— Oh, nu, Phil, nici pomeneală.

— Slavă cerului. Tu ce mai faci, Oliver?

Odată asigurată că fata era teafără, vocea lui redevenise obișnuită și prietenoasă. Ca și când nu l-aș fi deranjat sculându-l din somn în puterea nopții.

— Foarte bine, Phil, mă simt excelent. Bine, bine! la spune, Phil, dar ce mai spui de Jenny?

— Nu prea mai spun, ce naiba vrei să spun, — răspunde el cu un glas curios de liniștit.

— Adică, cum, Phil?

— Ce Dumnezeu, nu mă înțelegi? ar trebui să vină pe-aiacei mai des, asta vreau să spun; dacă o încolo, doar sînt și eu de-al casei!

Dacă se poate să fii și ușurat și panicat în același timp, era exact lucrul ce mi se întâmpla.

— E-acolo, cu tine? m-a întrebat din nou.

— Hih!

— Dă-mi-o și mie; las' că-i zic eu vreo două chiar acum.

— Nu pot, Phil.

— Oh, doarme? Te pomeniști că doarme; ei, dacă doarme, n-o scula.

— Da, am spus.

— la ascultă aici golane, a reluat el.

— Da, mă rog?

— Spune-mi și mie o chestie: unde-i Cranston, Rhode Island, — chiar așa departe, la dracu'n praznic, de nu reușiți să dați și voi pe aici, din când în când, așa, măcar într-o duminică după-amiază? Sau poate vreți să vin eu la voi?

— Hm, nu, Phil. O să venim noi.

— Când?

— Păi, într-o duminică.

— Nu mă lua, cu « într-o duminică ». Ce-i aia? ... Un flăcău de ispravă nu spune niciodată « într-o duminică »; spune: « duminica asta ». Înțelegi ce vreau să spun, da Oliver?

— Da dom'le, gata. Duminica asta.

— Alo! la ora patru. Dar fii atent cum conduci. E bine?

— Foarte bine.

— Data viitoare ne vedem cu toții, fire-ar să fie. Pa.

Și-a închis.

M-am pomenit singur în mijlocul pieții pustii, fără să știu încotro s-o pornesc, de ce lucru să mă-apuc mai întâi. Un individ de culoare, după ce mi-a dat câteva tircoale, s-a apropiat să mă întrebe dacă n-am cumva nevoie de o damă. I-am răspuns absent: — Nu domnule, mulțumesc.

Nu mai avea nici un rost să alerg. Ce zor putea fi să ajung într-o casă goală?

Se făcuse foarte tirziu și mă simțeam amețit, — mai mult beat de frică, decît de oboseală și frig (era departe de-a fi cald, vă rog să mă credeți.) La cîțiva metri de intrare mi s-a părut că zăresc pe cineva stînd jos pe trepte, înaintea ușii. Am probabil vedenii, mi-am zis, căci silueta nu mișca.

Era totuși Jenny.

Stătea așezată pe ultima treaptă de la intrare.

Eram prea istovit ca să mai intru în panică, prea ușurat ca să mai vorbesc. Îmi doream în gînd un singur lucru: să aibă lîngă ea o bită și să mă pocească cu ea.

— Jen?

— Ollie?

Vocile noastre aveau un ton atît de calm, încît orice fior emoțional era cu neputință de sezisat.

— Mi-am uitat cheia, spunea Jen.

Înțepenisem acolo, la picioarele treptelor: mi-era teamă s-o întreb de cît timp aștepta; eram conștient doar de faptul că-i făcusem un rău imens.

— Jenny, nu știi ce rău îmi pare, am început eu să mă scuz.

— Încetează! mi-o rețeză eu scurt. Cînd iubești nu-i nevoie nici măcar de scuze pentru nimic niciodată.

M-am dus atunci lîngă ea.

— Acum aș vrea să merg la culcare, Ol. OK? mi-a spus.

— OK.

Am intrat în casă. Pe cînd ne dezbrăcam mi-a aruncat o singură privire și inima mi-a revenit la loc.

— Să știi că am spus serios ce-am spus, Oliver.

Și asta a fost tot.

Era în iulie cînd am primit scrisoarea.

Fusese trimisă după mine de la Cambridge la Dennis Port; întîrzierea putea fi de maximum o zi, două. Am pornit-o imediat către Jenny care

supraveghea pe niște puști bătînd mingea; în stilul meu Humphrey Bogart, i-am ordonat:

— Haidem !

— Poftim ?

— Haidem, am repetat cu atîta autoritate în voce, încît m-a urmat pe loc.

— Ce se întîmplă, Oliver ? Hai, te rog frumos, spune-mi odată, pentru numele lui Dumnezeu !

Păseam mai departe plin de hotărîre, îndreptîndu-mă spre debarker.

— Pe vas, Jennifer ! am poruncit eu arătînd către yacht cu mina ce ținea scrisoarea (nici n-o remarcasem).

— Oliver, nu fi nebun, trebuie să supraveghez copiii, protestă ea, păsînd totuși ascultătoare pe bord.

— Dă-o încolo, Oliver, te rog să-mi explici imediat ce se întîmplă !

Ajunsesem la cîteva sute de metri în larg.

— Trebuie să-ți spun ceva, am zis eu.

— La mai nu se putea, mă rog, să spui ce-aveai de spus ? țipă ea la mine.

— Nu, fire-ar să fie ! am țipat eu la rîndul meu (nici ea, nici eu nu eram supărați, dar sufla un vînt de nu se putea auzi om cu om).

— Am ținut să fim absolut singuri, noi doi ! Uite aici ce-am primit !

Și i-am fluturat plicul pe dinaintea ochilor. A recunoscut imediat en-têteul.

— Hai, « Harvard Law School » ? N-ai să-mi spui că te-au dat afară ?

— Mai gheștește odată, optimisto ! i-am strigat eu.

— Ai ieșit primul ! țîi dădu ea din nou cu părerea.

Acum mi-era aproape rușine să-i mai spun.

— Nu chiar: al treilea.

— Oh, făcu ea. Doar al treilea ? ...

— Fii atentă, — asta înseamnă totuși foarte mult: e vorba de *Low Review* ! am urlat eu.

Stătea acolo fără să mai spună nimic, cuprinsă de un fel de apatie.

— Pentru numele lui Dumnezeu, am zberlat eu dintr-odată, măcar spune naibii ceva !

— Nu înainte de a fi văzut cine a ieșit pe locurile unu și doi, răspunse ea. M-am uitat la ea, sperînd c-o să înceapă să zîmbească: aveam impresia că se stăpînește.

— Hai, Jenny, zău ! am stăruit eu.

— Am plecat. Pa, la revedere ! mi-a zis aruncîndu-se în apă. M-am așvîrlit pe loc în urma ei și, o secundă mai tîrziu, eram împreună agățați de flancul yachtului, chicotînd și îmbrîncindu-ne din coate.

— Te fac atentă — i-am zis atunci (încercînd ceea ce voia să fie, chipurile, un spirit): te fac atentă, că te-ai aruncat în valuri pentru mine !

— Aș face mai puțin pe nebunul dac-aș fi în locul tău, mi-a replicat ea. Locul trei e locul trei !

— Hei, nesuferito ! i-am spus.

— Ce vrei uritule ? mi-a răspuns.

— Țîi datorez enorm ! am declarat atunci cu toată sinceritatea.

— Nu-i adevărat, urtule, nu-i adevărat ! mi-a replicat ea.

— Cum nu-i adevărat ? am făcut eu, destul de surprins.

— Îmi ești dator vîndut ! mi-a spus.

În seara aceea am spînzurat douăzeci și trei de dolari la barul de pe faleză la Yarmouth. Jenny se încăpățîna mai departe să nu se pronunțe: zicea că aștepta mai întîi să vadă la față cine sînt cei doi domni de la care « mîncasem bătaie », cum spunea ea.

Oricît ar părea de stupid, eram atît de îndrăgostit de ea încît, cum am ajuns la Cambridge, primul lucru, m-am repezit să descopăr cine erau indivizii care mi-o luaseră înainte. Am răsuflet ușurat cînd am descoperit că șeful promoției, Erwin Blasband, (City College '64) era o figură de tociar și jumătate, ochelarișt pe lîngă asta, și nici în clin nici în mînecă cu sportul; absolut de loc genul ei. Locul doi era Bella Landau, o duduie (Bryn Mawr '64). Era perfect, mai ales că Bella Landau era un gen de aschiodie (ca majoritatea fetelor de la Drept) și mi-am putut chiar permite s-o cîcălesc puțin pe Jenny cu « detalii » de la scurtul nostru stagiu ca absolvenți la Gannett House — sediul periodicului *Low Review*. Și trebuie să spun că munceam pe brînci, uneori pînă noaptea tîrziu. Cursul de perfecționare — șase ore; plus redacție, plus primul meu articol (« Asistența persoanelor pauperizate în centrele urbane: studiu social-juridic aplicat al districtului Roxbury, Boston » de Oliver Barrett IV, HLR, Martie 1966, pp. 861—908).

— E un studiu bun. Într-adevăr un studiu bun.

Așa spusese, de mai multe ori, Joel Fleishman, redactorul șef. Sîncer vorbind, m-aș fi așteptat la un elogiu mai concret, dar asta-i tot ce mi-a fost dat să aud din partea boss-ului care-mi citise și aprobase materialul. Jenny spusese despre articol că era « percutant, inteligent și realmente foarte bine scris ». Ce naiba, nu putea și Fleishman să spună același lucru ?

— Fleishman mi-a spus că-i un studiu bun, Jen.

— Dumnezeu, va să zică am stat să te aștept pînă la ora asta (se făcuse două dimineața) ca să vii să-mi spui *doar* asta lucru ? mă luă ea în primire. Cum, vrei să spui că n-ai făcut nici o remarcă în legătură cu munca ta de cercetare, cu stilul, cu absolut *nimic* ?

— Nu Jen. S-a mulțumit să declare că e « bun ».

— Atunci de ce te-ai ținut pînă la ora asta la redacție ?

I-am aruncat o privire șăgalnică.

— Am avut treabă cu Bella Landau, i-am răspuns.

— Oh? făcu ea.

Nu puteam descifra tonul.

— Ești geloasă? am întrebat-o de-a dreptul.

— Nu; am picioare de zece ori mai frumoase ca ea, mi-a răspuns.

— Totuși, nu ești capabilă să redactezi dosarul unui caz, este?

— După cum nici ea nu e capabilă să facă... lazane.

— Culmea e că da, i-am răspuns. De altfel, chiar astăzi ne-a adus să gustăm lazane făcute de ea. Au fost unanim apreciate de redacție ca excelente: cu nimic mai prejos ca picioarele tale.

Jenny dădu aprobator din cap:

— Pe cât?

— Bine, dar ce ai de spus la asta? am întrebat-o.

— Am de spus c-aș vrea să știu dacă Bella Landau îți plătește chiria? întreabă ea.

— Drace, nu-i chip să fac cu tine meci nul, nici atunci când am avantajul!

— Pentru că Preppie, n-ai niciodată avantajul de partea ta, fu răspunsul scumpei mele soții.

15

Deși terminasem al treilea, mă bucuram de un avantaj enorm în lupta pentru repartiții. Eram singurul ne-evreu din primii zece... O mulțime de firme începuseră să se bată între ele ca să-mi treacă numele (cu numeral cu tot!) în statele lor.

... Ne-am hotărât să rămânem pe coasta de est. Erau zece și zece de oferte ispititoare la Boston, la New York și chiar la Washington. La un moment dat Jenny a opinat chiar că Washington ar fi o afacere excelentă («Vezi ce faci, poate nimerеști la Casa Albă, Ol! »), — eu unul îndinam însă pentru New York. Și, în felul acesta, cu binecuvîntarea soției, am acceptat pînă la urmă oferta firmei «Jonas and Marsh», un colegiu juridic de mare prestigiu (Marsh fusese procuror general) și totodată, cu vederi foarte liberale relativ la drepturile cetățenești. («Ai să poți face foarte mult bine în jur» — spusese Jenny). E drept că ne și măguliseră peste măsură. Bătrînul Jonas venise special la Boston și ne invitase pe amîndoi la masă la «Pier Four», iar a doua zi trimisese flori lui Jenny.

... Trebuie să vă mai spun că Jonas and Marsh fixaseră lui Oliver Barrett IV un salariu de 11.800 de dolari pe an, cel mai ridicat salariu de stagiar în promoția noastră.

Vedeți prin urmare că ieșisem al treilea mai mult din punct de vedere academic!

SCHIMBĂRI DE ADRESĂ

Începînd cu 1 iulie 1967

Domnul și Doamna Oliver Barrett IV:

263 East 63 rd Street

New York, N.Y. 10021

— Face cam «parvenit», se pîngea Jenny de anunțul din ziar.

— Dar nu-i adevărat c-am «parvenit», Jen? țineam eu s-o dreg.

... Spre mijlocul verii, după ce ne-am mutat, a început să plouă cu diferite invitații. Primele erau pentru week end-uri.

— Să ne slăbească, Oliver. N-am nici un chef să-mi petrec sfîrșitul săptămîinii la niște gazde atît de insipide.

— OK, Jen, dar ce-o să le spunem?

— Spune că sînt gravidă, Oliver.

— Chiar ești? am întrebat-o.

— Nu, dar dacă stăm acasă sîmbăta și duminica asta, poate că voi fi. Îi și alesesem un nume. Alesesem eu, și, pe cîte îmi amintesc, Jenny a trebuit pînă la urmă să consimtă.

— Fii atentă, Jen, să nu începi să rîzi, am prevenit-o cînd am abordat subiectul prima oară. Ea era în bucătărie.

— Ce vrei? întreabă ea, continuînd să taie felii niște roșii.

— Cred c-ar fi foarte frumos dacă l-am numi chiar Bozo, am spus.

— Vorbești serios? m-a întrebat.

— Da, foarte serios.

— Va să zică, vrei să botezăm copilul Bozo?!

— Da. Sincer. Foarte serios. E un nume predestinat, de vedetă.

— Bozo Barrett! Pronunță ea de probă.

— Va fi deci un vlăjgan și jumătate, am continuat, convingîndu-mă pe mine însumi cu fiecare nou cuvînt pronunțat: «Bozo Barrett, echipierul reprezentativei A a Universității Harvard».

— Bun, Oliver. Dar, — dar să presupunem că plodul nu va corespunde?

— Imposibil, Jen: genele noastre sînt excelente. Zău, crede-mă.

Vorbeam foarte serios.

Nu-i chiar așa ușor să faci un plod.

Vreau să spun că în momentul cînd — după o fază anti-concepțională juvenilă — omul începe să-și pună problema invers, se petrece un fel de revers ironic: ajungi să fii obsedat de sarcină, — nu de contrariul ei.

Da, acest fapt poate deveni într-adevăr o obsesie. Mai mult decât atât, din punctul de vedere ale naturalei și spontaneității, el poate aduce vătămarea celui mai frumos aspect al unei căsătorii normale. Mă refer la faptul că a-ți «programa» (nefericit cuvânt, programa, — parcă ar sugera un ordinator), a-ți programa, zic, totuși, dragostea în funcție de norme, calendare, și alte strategii. («N-ar fi mai bine miine dimineață, O?») — devine o pricină de neplăcere la început, apoi de desgust și, până la urmă, chiar de teroare.

Într-adevăr, atunci când constăți că propriile-ți cunoștințe de profan, eforturile cinstite și (presupun tu) sănătoase, nu duc totuși la nici un rezultat pe linia poruncii «creșteți și vă înmulțiți»¹, încep să te asalteze cele mai sinistre gânduri cu putință.

— Nu mă îndoiesc că un lucru îți este cât se poate de clar Oliver: «sterilitate» n-are absolut nimic de-a face cu «virilitate». Cam astfel eram prelucrat de doctorul Mortimer Sheppard cu prilejul primei noastre întrevederi, după ce Jenny și cu mine ajunsesem la concluzia că trebuie să recurgem totuși la consultația unui specialist.

— Sigur că-i e clar domnule doctor, interveni Jenny, răspunzând în numele meu, conștientă perfect de faptul că ideea de a fi steril era de natură să mă scoată totalmente din minți: — personal, nu-i vorbisem în viața mea de treaba asta. Vocea ei sugera că, în cazul când s-ar descoperi o insuficiență, spera să fie de partea ei.

Dar doctorul nu făcuse decât să ne expună foarte clar cazul punând mai întâi tot răul înainte, spre a putea apoi să ne vorbească cât mai pe larg despre șansele, zicea el, foarte mari, ca amândoi să fim descoperiți fără cusur, și — foarte curind — să devenim părinți mindri și fericiti. Dar, evident, trebuia în prealabil să ne supunem amândoi unei serii complete de examene și probe. Fize, chimice și așa mai departe. (Nu vreau să mai repet cât de dezagreabile pot fi asemenea investigații).

Am făcut toate examenele într-o luni. Jenny în cursul zilei, eu, după orele de serviciu (aveam de lucru până peste cap). Vineri, în aceeași săptămână, doctorul Sheppard a chemat-o pe Jenny din nou, explicându-i că asistenta încurcase niște lame și că voia să verifice anumite lucruri încă o dată. Când Jenny mi-a relatat a doua vizită la doctor, am început să bănuiesc că... insuficiența fusese depistată... de partea ei. Sora care încurcă lamele era un banc răsuflat.

Când doctorul Sheppard mi-a telefonat personal la «Jones and Marsh» devenisem aproape sigur. «Dacă așa fi bun să trec două minute pe la el la cabinet, în drum de la birou spre casă». Când am înțeles din acestea că

¹ Genesă, 1, 28

nici măcar nu urma să fie o discuție în trei («Am vorbit cu doamna Barrett în cursul zilei, ceva mai devreme») bănuielele mele se confirmară din plin. Jenny nu putea avea copii. Ei, dar hai: pentru moment, să nu absolutizăm nimic, Oliver; să nu uităm că Sheppard însuși pomenise de eventualitatea unor soluții de genul intervențiilor chirurgicale corective, etc. Doar că nu mă mai puteam concentra de loc; era nebulnie curată să mă perpelesc așteptând până la cinci după masă. Am telefonat de astă dată eu lui Sheppard, ca să-l întreb dacă nu mă putea primi mai devreme în cursul după amiezii. A fost de acord.

— Acum știți a cui e vina? I-am luat eu de-a dreptul.

— Nu cred că-ș îndrăzni să spun «vină», Oliver, mi-a răspuns el.

— Bun. Probabil știți acum care din doi suferă de «defecțiuni funcționale»?

— Da... Jenny.

Mă așteptasem mai mult sau mai puțin la acest răspuns, dar felul în care Sheppard pronunțase sentința începea să mă întrige. Tăcuse imediat; am dedus așadar că aștepta din partea mea să fac o declarație.

— OK, nu-i nici o nenorocire: deci vom înfia copii. De fapt domnule doctor, important e să ne iubim, nu-i așa?

Și atunci mi-a spus.

— Oliver, problema e mult mai serioasă. Jenny este grav bolnavă.

— Dacă sînteți bun, ce vreți să spuneți prin «grav bolnavă»?

— Va muri curind, Oliver.

— Dar asta-i imposibil, am răspuns.

Și așteptam să-mi spună mai departe că totul nu-i decât o abominabilă farsă.

— Da Oliver, va muri, repetă el. Regret extrem de mult că trebuie să-ți spun lucrul acesta.

Am insistat asupra ipotezei unei erori posibile — cine știe, poate că timpida de soră amestecase lamele iar, că apăsase pe un buton greșit la raze, sau Dumnezeu știe ce. Mi-a repetat cu foarte multă simpatie în ton că analizele lui Jenny fuseseră repetate de trei ori. Nu exista absolut nici o îndoielă asupra diagnosticului. Evident, dacă doream, ne putea trimite și la un hematolog. În fond, ar fi de părere să...

L-am oprit brusc cu o mișcare din mină. Simteam nevoia unei clipe de tăcere. O tăcere în care să mă cufund, măcar pentru o singură clipă. Atunci mi-a venit în minte și am întrebat:

— Ce-ai spus lui Jenny, domnule doctor?

— Că sînteți amândoi perfect sănătoși.

— Și-a luat-o de bună?

— Cred că da.

— Când trebuie să-i spunem adevărul?
 — În momentul de față acest lucru depinde exclusiv de dumneaei. De mine! Dumnezeu, mi se tăia complet răsuflarea.
 Doctorul mi-a explicat apoi că tratamentul leucemiei de care suferea Jenny nu putea consta decât din paliative: puteau fi ușurate suferințele fizice, se puteau provoca oarecari întârzieri, dar nu putea fi oprit mersul ireversibil al bolii. Așadar, în clipa aceea, totul depindea de mine...

Ceea ce mă înnebuna literalmente era insuportabila obsenitate a tot ceea ce se întâmpla.

— Domnule doctor, dar n-are nici douăzeci și cinci de ani! Am început să strig lui Sheppard. Aprobă din cap fără pic de nervozitate. Știa perfect căți ani avea Jenny. Înțelegea și ce se petrecea acum în sufletul meu. După un timp, am înțeles că n-avea nici un rost: oricum, nu mă puteam eterniza în cabinetul aceluia om. L-am mai întrebat odată ce să fac; sau mai bine zis cum ar trebui să procedez. Mi-a spus să mă comport cît de normal cu putință, cît mai mult timp cu putință. I-am mulțumit și am plecat.

— Dumnezeu, normal! . Normal!

18

Am început să mă gîndesc atunci la Dumnezeu. Vreau să spun că noțiunea unei ființe supreme, existînd cine știe unde, începea să-și croiască încet drum spre mintea mea. Nu pentru că aș fi vrut să dau cu ea de pămînt, sau, știu eu, să mă răz bun pe ea pentru ceea ce se pregătea să-mi facă, — mie, adică lui Jenny. Nu; cugetările care-mi veneau în minte în legătură cu aceasta erau de cu totul altă natură. De pildă, dimineața cînd mă trezeam din somn și Jenny era lîngă mine. Încă lîngă mine. Îmi pare foarte rău, sînt chiar foarte jenat s-o spun; dar în acele clipe speram din toată inima să existe un Dumnezeu căruia să-i pot mulțumi. Să-i mulțumesc din tot sufletul pentru că mă deșteptam din somn și o puteam vedea încă, cu ochii mei, pe Jennifer.

Altminteri, încercam să acționez cît puteam de normal în toate privințele; o lăsam deci să prepare micul dejun, și așa mai departe.

— Îi vezi azi pe Stratton? mă întrebă ea, întinzîndu-mi o porție de fuști de ovăz.

— Pe cine?

— Pe Raymond Stratton, '64; prietenul tău cel mai bun. Colegul tău de cameră, înaintea mea.

— Ah da. Trebuia să ne întîlnim să jucăm o partidă de tenis. Dar cred c-o să-l decompand.

— Ce te-a apucat?

— Ce, Jen?

— Să nu începi să-ți contramandezi partidele de tenis. Să știi că n-am nevoie de un bărbat sedentar și molatic lîngă mine!

— OK. Atunci hai să ieșim să cinăm undeva în oraș diseară.

— De ce?

— Cum adică de ce? am ținut eu de colo, încercînd să așez tonul meu glumeț obișnuit, de pseudo-supărare. Ce, acum nu mai am voie să-mi scot nevasta seara la un restaurant, dacă am chef?

— Barrett, poți să-mi spui cine-i dumneala? Cum se numește, întrebă Jenny.

— Poftim?

— Uite ce: cînd te simți obligat să-ți scoți soția în lume în zi de lucru, înseamnă c-ai ceva pe suflet: cu cine mă trizezi?

— Jennifer! am răcnit eu sincer jignit. Nu tolerez să-mi servești asemenea chestii la micul dejun!

— Foarte bine. Atunci diseară, transportă-ți acasă augusta persoană să cinăm împreună. OK?

— OK.

Și i-am spus asta lui Dumnezeu — oricine și oriunde ar fi — că accept bucuros orice statu quo. Nu Domnul meu, nu-mi pasă de chinul meu de-acum, — atîta timp cît Jenny nu știe. M-auzi Doamne, domnul meu? Te rog fixează prețul.

— Oliver?

— Da, Mr. Jonas.

Eram convocat în biroul șefului.

— Ești desigur la curent cu afacerea Beck?

Firește, eram. La Chicago, reporterul săptămînalului « Life », Robert L. Beck fusese brutalizat de poliție pe cînd încerca să fotografieze o manifestație de stradă. Jonas considera cazul Beck o problemă-cheie pentru prestigiul firmei.

— Cunosc cazul. Beck a fost brutalizat de agenții poliției, i-am răspuns ușurat (hah!)

— Știi ce rugăminte aș avea, Oliver? Ce-ar fi să te ocupi de cazul ăsta.

— Eu?

— Ai lua desigur cu tine pe cine vrei dintre cei mai mici să te ajute. Din cei mai mici? Eu eram doar cel mai nou în echipă. Trebuia să interpretez: Oliver, la vîrsta dumentală, în pofida datelor cronologice, faci deja parte, în acest birou, din oamenii cu greutate. Ești unul de-al nostru, Oliver.

— Vă sînt foarte recunoscător, am răspuns eu.

— Deci, cînd crezi c-ai putea să iei avionul spre Chicago? am fost întrebat.

Hotărîsem să nu-mi spun păsul nimănui, să-mi duc de unul singur povara. L-am înnebunit deci pe bătrînul Jones cu nu știu ce minciună, explicîndu-i că mi-era practic imposibil să părăsesc New Yorkul, cel puțin pentru moment. Am adăugat că speram să nu mi-o ia în nume de rău. Mi-a fost însă foarte clar că s-a simțit vexat căci avansul fusese cît se poate de semnificativ. Dumnezeu, Mr. Jones, cînd aveai să pricepi adevăratul motiv.

Paradox: Oliver Barrett IV, plecat de la birou mai devreme, se îndreaptă acum spre domiciliul său fără nici-o grabă. Se poate explica așa ceva?

Luasem obiceiul să scap ochii la vitrinele de pe Fifth Avenue, contemplînd lucrurile minunate și extravagante pe care le-aș fi cumpărat în dar lui Jennifer, de n-ar fi trebuit să întreină ficțiunea acelei atmosfere « normale »...

Cum naiba m-aș fi putut întoarce acasă altfel decît cu frica în sîn? Acum, la cîteva săptămîni după darea adevărului în vileag, Jenny începuse să piardă din greutate. Vreau să spun că începuse să slăbească, pentru moment imperceptibil, — poate nu-și dădea încă seama. Eu, însă care știam, remarcasem.

Căscam deci ochii la vitrinele companiilor aeriene: Brazilia, Marea Caraibilor, Hawai. (« Luați-vă la revedere de la griji! Zburați cu noi spre soare! ») și așa mai departe. Chiar în acea după masă « Trans World Airlines » lansase reclama unei serii de excursii europene extra-sezon: Londra — « orașul tîrg », etc. Paris — « orașul îndrăgostiților » etc...

« Dar despre bursă ce-ai de spus? Și despre Paris ce-ai de spus? Parisul pe care nu l-am văzut niciodată? »

« Dar despre căsătoria noastră ce-ai de spus? »

« A spus cineva ceva de căsătorie? »

« Da. Eu. Ți-o spun acum ».

« Vrei să devin soția ta? »

« Da ».

« Pentru ce? »

Mă bucuram de un credit atît de fantastic, încît în doi timpi și trei mis-cări am devenit posesorul unei legitimații « Diners Club »! O simplă iscă-litură la rubrica puncte puncte și gata: aveam în buzunar două bilete, clasa întâia (nici mai mult nici mai puțin) cu destinația Paris — « Orașul Îndrăgostiților »).

Cînd am ajuns acasă, Jenny arăta mai trasă la față, puțin lividă; dar ideea mea năstrușnică speram să-i reducă culoarea în obraji.

— Ghici care-i noutatea, stimată doamnă! am început eu.

— Te-au dat afară, Țiși dădu cu părerea, optimistă, doamna Barrett.

— Nu. Dimpotrivă, i-am răspuns scoțînd din buzunar biletele.

— Plecăm! Luăm avionul! Mîine seară sîntem la Paris!

— Nici pomeneală, Oliver, spuse ea. Dar pe un ton foarte calm, fără verva ei ironic-agresivă de rigoare. Suna aproape a alintare: « Nici pomeneală, Oliver ».

— Na-ți-o bună! Cum adică « nici pomeneală »? Te rog să-mi explici.

— Lasă, Ollie, reluă ea cu blîndețe, nu de asta o să ne-ardă acum.

— Ce vrei să spui cu asta?

— Vreau să spun că n-am nici o nevoie de Paris. Nu vreau la Paris. Te vreau pe tine.

— Păi sînt al tău, scumpo! am întrerupt-o eu mimînd o falsă veselie.

— Apoi am nevoie de timp, continuă ea, — ceea ce tu nu-mi poți da...

Atunci am privit-o în ochi. Erau inefabil de triști. Dar triști într-un fel cum singur eu puteam pricepe. Îmi mărturiseau că-i pare rău. Că-i pare rău pentru mine.

Am rămas așa o clipă, în tăcere, unul în brațele celuilalt. Dacă unul din doi avea să plîngă, să plîngă măcar și celălalt, să fim împreună. Mai bine, niciunul să nu plîngă.

Jenny mi-a explicat atunci cum se simțise « lamentabil de prost »: mersese deci singură la doctorul Sheppard, dar nu pentru o consultație, ci pentru a-i cere socoteală: « Vă rog să-mi spuneți drept în față ce-i cu mine. » Și mi-a spus.

În chip straniu m-am simțit dintr-odată vinovat de faptul că nu-i spusese eu adevărul. A simțit îndată asta și a făcut o remarcă calculat stupidă.

— Să știi că-i de la Yale, Ollie.

— Cine, Jen?

— Ackerman. Hematologul. De la Yale, — pînă în vîrfurile unghiilor. A făcut acolo și colegii și medicina.

— Oh, și-am dat din cap. Cu toată gravitatea subiectului, încerca să strecoare un fir de bună dispoziție...

— Știe măcar să citească și să scrie? am întrebat.

— Asta rămîne de văzut, zîmbi doamna Oliver Barrett, promoția Radcliffe '64. Ceea ce știu e că se pricepe să vorbească. Și, eu totmai asta voiam: să-mi vorbească.

— Așadar bravo lui!

— Bravo lui, am spus.

Acum cel puțin nu mai mă întorceam acasă cu frica în sîn, nu mă mai teroriza ideea că trebuie să acționez « normal ». Împărțeam din nou abso-

lut totul, chiar dacă de astă dată era vorba și de înfrorarea cunoaștere a faptului că zilele noastre împreună se împuținasă și erau numărate.

Erau lucruri de discutat, din acelea pe care cuplurile de douăzeci și patru de ani nu le discută în mod obișnuit.

— Conțez pe tine să fii tare, — e doar specialitatea ta ca jucător de hochei... spunea ea.

— Tare, tare, răspundeam eu, întrebându-mă în gând dacă atotștiutorea Jenny ghicea cumva că macistele din mine era acum înspăimântat.

— Mă refer și la Phil, continua ea. O să fie cel mai greu pentru el. Tu, la urma urmei, vei fi «văduvl vesel».

— N-o să fii vesel, întrerupeam eu.

— Ba vei fi; e un ordin. Vreau să fii vesel Ollie. OK?

— OK.

— OK.

Era într-o seară, câteva săptămîni mai tîrziu. — imediat după cină. Gătea mai departe; insistase foarte mult să se ocupe totuși de bucătărie. Reușisem pînă la urmă s-o conving să-mi dea voie să mă ocup măcar de vase (argumentul ei că nu era «treabă de bărbat» îmi făcuse capul calendar); deci tocmai strîngeam, în timp ce ea se instalase la pian să cînte Chopin. Am auzit-o oprindu-se la jumătatea preludiului. Am intrat imediat în saloan să văd ce se întîmplă. Stătea nemiscată.

— Nu ți-e bine, Jen? (bine, într-un sens foarte relativ). Mi-a răspuns cu o întrebare.

— Ai bani pentru taxi?

— Firește, am răspuns. Unde vrei să te duc?

— Să spunem... la spital, a spus ea.

Mi-am dat seama, din mica fluturare de mișcări care urmă, că asta era. Jenny pleca din casă și nu avea să mai revină niciodată. Cum sta liniștită în colțul ei în timp ce eu aruncam în grabă câteva lucruri de-a-le ei într-un geamantan, mă întrebam la ce-i era gîndul. Mai exact, mă întrebam ce gîndea în legătură cu căminul nostru. Ce lucru din jur ar fi dorit mai mult să-i rămîna întipărit în ochi drept aducere aminte?

Nimic. Sta liniștită, nu părea să cugete în mod special la nimic.

— Hei, am spus, ai vreo preferință specială? Spune-mi.

— Hm, nu. Cîțînă apoi din cap gînditoare; după o clipă adăugă:

— Tu.

Jos a fost o poartă întreagă pînă să găsim un taxi. Toată lumea mergea la teatru. Portarul îi lua cu fluierul lui în dreapta și-n stînga, și-și foia brațele pe sus, dat dracului ca un arbitru de hochei. Jenny stătea liniștită, rezemată de brațul meu; în sinea mea, îmi doream din tot sufletul să nu vină nici un taxi niciodată, și Jenny să rămîna astfel lingă umărul meu totdeauna. Dar

pînă la urmă a apărut și mașina. Norocul nostru — șoferul era un tip sociabil. Cînd a auzit de «Mount Sinai Hospital» s-a lansat fără șovăire în conversația de rigoare pentru un drum la maternitate.

— Nu vă faceți griji copii, intrați pe mîini excelente. Fac treabă de ani de zile cu barza de la «Mount Sinai».

În spate, Jenny se ghemuise strîns la pieptul meu. Eu o sărutam pe păr.

— E primul, nu-i așa? Întrebă simpaticul șofer.

Cred că Jenny și-a dat seama de faptul că tipul mă scotea din sările, deoarece mi-a murmurat încet la ureche:

— Fii bun, Oliver. Nu vezi că omul încearcă să fie bun cu noi?

— Da dom'le, i-am răspuns. E primul, da; și soția mea nu se simte tocmai în apele ei, așa că vezi: poate prinzi cîteva stopuri pe verde, se poate?

Ne-a dus la «Mount Sinai» foarte repede, într-adevăr. Era foarte îndatoritor, ne-a deschis portierele, a luat geamantanul. Înainte să ne spună la revedere ne-a urât toate cele bune, multă, multă fericire și noroc. Jenny i-a mulțumit frumos.

Nu părea foarte sigură pe picioare și atunci am vrut s-o iau în brațe. dar s-a opus: — Nu, nu de astă dată, Preppie. Nu peste pragul ăsta! Așa că am pășit amîndoi în hol unde au urmat niște penibile formalități de internare.

«Figurați în fișele organizației de asigurări pe caz de boală?»

«Nu».

(Cine naiba avusese timp de astfel de fleacuri? Eram preocupată să ne cumpărăm veselă).

Firește că sosirea lui Jenny nu cădea tocmai pe nepregătite. La camera de gardă se dăduseră din timp dispoziții, iar doctorul Bernard Ackerman, care, pe drept cuvînt, era un băiat de ispravă, cum spusese și Jenny, (desi de la Yale), își aștepta pacienta.

— Va urma tratamentul cu leucocite și trombocite, mi-a spus doctorul Ackerman. În prezent e lucrul de care are cea mai mare nevoie. De anti-metaboliți nu duce lipsă.

— Ce vrea să zică asta, dacă nu vă supărați? am întrebat eu.

— Tratamentul despre care vă vorbesc încetinește distrugerea celulelor, mi-a explicat el, dar, așa cum soția dumneavoastră a și aflat, nu sînt excluse pe parcurs unele efecte secundare neplăcute.

— Uitați dom'le doctor, — știu că-l prelucram de pomană — aici ce zice Jenny e sfînt. Dacă spune că-i de acord, totu-i în ordine. Dumneavoastră faceți, din partea dumneavoastră, absolut tot ce se poate ca să suferă cît mai puțin.

— De asta vă rog să nu vă îndoiți nici o singură clipă.

— Nu mă uit la plată, doctore. Cred că începusem să ridic vocea.

— S-ar mai putea să dureze săptămîni, luni poate, a spus el.
 — Nu mă interesează: fac naibii pe bani, am spus. El se arătă cît se poate de răbdător cu mine. De fapt mă răsteară la el ca la dracu.
 — Spuneam doar atît, explică Ackerman mai departe, că nu există realmente nici o posibilitate de a stabili cu precizie durata tratamentului...
 — Te rog un singur lucru dom'le doctor, i-am ordonat eu, te rog să nu uîți că doresc să i se acorde *maximum absolut* de confort. Rezervă separat. Infirmerie specială, de zi și de noapte. Tot. Nu discut. Cu banii pe masă.

20

Din East Sixty-third Street, — în Manhattan, New York — la Boston, Massachusetts e imposibil să ajungi cu mașina în mai puțin de trei ore și douăzeci de minute.

... Mă bărbierisem atent cu aparatul meu electric portativ și mă schimbam de cămașă în mașină; iar acum — era, ora 8 dimineața, — intram în sacrosanctele așezămînte din State Street. Deși era prima oră, cîteva distinse figuri din Boston se și aflau pe acolo așteptînd să intre la Oliver Barrett III, Secretara, care mă știa, a transmis numele meu prin intercom.

Tata n-a spus: « Să intre ».

În schimb, după o clipă, ușa s-a deschis de perete și și-a făcut apariția în persoană. A spus atît: « Oliver ».

Preocupat cum eram de aparențele fizice, am observat îndată că arăta mai palid; în cei trei ani de cînd nu-l văzusem, părul îi încărunțise (era poate și puțin mai rar).

— Intră băiete, spuse el. Mi-era cu neputință să interpretez tonul vocii. Am înaintat cițiva pași spre birou.

Am luat loc în « fotoliul clientului ».

Pentru o clipă ne-am uitat unul la altul, apoi ne-am plimbat privirile peste obiectele din încăpere. Eu m-am concentrat asupra celor de pe birou: o pereche de foarfeci într-un toc de piele, un coupe-papier pentru deschis corespondența, o fotografie a mamei, de demult. O fotografie a mea (absolvent la Exeter).

— Ce mai spui? m-a întrebat el.

— Numai bine, am răspuns.

— Ce face Jennifer? Întrebă iar.

În loc să-l mint, am eludat problema — deși tocmai asta era — și am abordat frontal motivul propriu-zis al apariției mele atît de neașteptate.

— Tată, am nevoie de un împrumut de cinci mii de dolari. Motiv foarte serios.

M-a privit. Dacă nu mă înșel a clătinat cumva din cap.

— Așa? făcu el.

— Mă rog? am întrebat.

— Aș putea să știu motivul? întrebă el.

— Nu pot să ți-l spun, tată. Împrumută-mi doar banii. E rugămîntea mea.

Am avut atunci sentimentul — dacă în legătură cu Oliver Barrett cuvîntul sentiment e plauzibil — că intenția lui era să-mi dea banii. Pe de altă parte nu mi se părea pornit pe reproșuri. În schimb, era realmente pornit pe altceva: ținea neapărat să stăm de vorbă.

— Spune-mi, dar salariul tău la « Jonas and Marsh »? ... se interesă el.

— Sigur că da.

Eram tentat să-i spun și cît, spre a-i da a înțelege că era un salariu record pentru un stagiar; — apoi mi-am dat seama că dacă știa unde lucram, știa cu siguranță și cum eram încadrat.

— Și ea, nu predă? m-a întrebat.

Dar uite că nu știa chiar totul.

— Te rog, nu spune « ea ».

— Și Jennifer nu predă? repetă el politicos.

— Și-apoi, te rog mult un lucru, tată: n-o băga pe Jennifer în treaba asta. E vorba de o problemă strict personală. O problemă strict personală, de cea mai mare importanță pentru mine.

— Ai încurcat-o cu o puștoaică? mă întrebă el, — fără nici o nuanță de depreciere în ton.

— Da, am răspuns. Da, tată. Chiar asta e. Dă-mi, te rog, paralele.

Nu cred că a crezut o singură clipă motivul meu. Deasemeni nu cred că ținea realmente să știe. Se interesase, așa cum am spus, doar ca să stea de vorbă.

Se întinse după carnetul de cecuri pe care-l scoase agale dintr-un sertar al biroului; era legat într-un fel de piele de Cordova, — ca mînerul coupe-papier-ului, ca tocul foarfecilor de pe masă. Îl deschise încet. Nu ca să mă tortureze — n-aș crede — doar ca să mă tragă de timp. Să mai găsească ceva de spus. Lucruri neajunătoare.

Terminase de completat cecul; rupse foaia din carnet și mi-o întinse. Am întîrziat probabil o fracțiune de secundă mai înainte de a realiza că s-ar fi cuvenit să întind mîna spre mîna lui, ca să iau cecul. Așa că, din punctul lui de vedere, a urmat (cred) un moment de jenă: și-a retras mîna, punînd hîrtia pe marginea biroului. Acum mă privea clătînd ușor din cap. Expresia lui părea să spună: « Ei, asta-i băiete ». Dar de fapt nu făcea decît să elatine din cap.

Nu c-aș fi ținut neapărat să mă ridic și să plec. Dar era practic imposibil să mă gîndesc la un singur lucru neutru pe care să-l fi putut discuta împreună.

Și era imposibil să stăm așa mai departe, înfipti amîndoi în scaune, dornici și unul și altul să deschidem vorba, dar incapabili măcar să ne privim drept în față.

M-am întins spre masă și am luat cecul. Da, scria citeț «cinci mii de dolari», cu iscălitura: Oliver Barrett III. Cerneala se și uscaseră. L-am împăturit cu grija și l-am băgat în buzunarul de la piept, în timp ce mă sculam ca s-o pornesc spre ușă. Sigur, ar fi trebuit măcar să leg două cuvinte de scuză în legătură cu faptul că datorită mie, niște importante personalități ale vieții publice din Boston (poate chiar din Washington) făceau acum anticameră la el; și apoi că, în definitiv, dacă aveam într-adevăr și altceva să ne spunem, puteam, tată, să te aștept alături puțin; de altfel, poate n-ai nimic special în program pentru prînz și dejunăm împreună... și așa mai departe.

M-am oprit în prag, în ușa întredeschisă, și luîndu-mi inima în dinți ca să-i privesc în ochi i-am spus doar atît:

— Mulțumesc, tată.

20

Sarcina de a-l informa pe Phil Cavillieri mi-a revenit mie. Altcineva? N-avea cine. Nu s-a pierdut cu firea, cum mă temusem că avea să se întîmple, ci, foarte stăpîn pe sine, a pus liniștit lăcutul pe tarabă la Cranston, și a venit să locuiască la noi în apartament.

Fiecare din noi are modul său propriu și personal de a se descurca în fața durerii. Phil face curățenie, spală, freacă, lustruiește. Nu pot pricepe exact ce tot frămîntă în minte făcînd acestea toate, dar asta e.

Mîgîlie poate speranța că Jenny se va întoarce acasă?

Parcă da. Da. Săracul de el. De aceea face curățenie prin casă. Phil refuză pur și simplu să accepte lucrurile drept ceea ce sînt. Firește față de mine, nu spune nimic, dar eu știu ce are în cap.

Pentru că gîndesc și eu ca el.

După ce am internat-o, i-am telefonat lui Jonas să-i spun de ce, pentru un timp, nu puteam veni la lucru... Începînd din acea clipă, zilele mele au fost împărțite între ore de vizită la spital și restul. Restul, firește, nu înseamnă nimic. Ce poate să însemne să stai la masă fără poftă de mîncare, să-l privești pe Phil frecînd podeaua (iar l) sau să nu poți închide un ochi toată noaptea, în ciuda rețetei lui Ackerman.

Întro zi l-am auzit pe Phil mormăind de unul singur în bucătărie «n-o să mai pot rezista mult». Era alături, spălînd (manual) vesela, după masa de seară. Nu i-am spus nimic dar în sinea mea m-am îndrîjit să declar, ca pentru mine, că eu un al puteam rezista și pînă în pinzele albe.

Dumneata acolo sus, oricine-ai fi, Domnule Responsabil cu întreaga poveste, te rog respectuos să iei act că eu unul pot s-o duc așa, dacă-i cazul și, pînă în pinzele albe. Pentru că Jenny este Jenny.

În seara aceea fusesem dat afară din rezervă. Voia să vorbească în patru ochi cu tatăl ei.

— Ședînda de acum e exclusiv rezervată americanilor de origine italiană, spuse ea, mai palidă ca cearceaful, — deci Barrett, mișcă. Afară puțin.

— OK, am zis.

— Nu prea departe, adăugă ea cînd am ajuns în dreptul ușii.

M-am instalat în hol. Foarte curînd, Phil și-a făcut apariția.

— Zice să te duci pîn'la ea, îmi șopti el cu un glas atît de cavernos, încît parcă n-ar fi rămas nimic în interiorul lui. Eu mă duc pînă jos să-mi iau niște țigări.

— Trage ușa aia după tine, mă luă ea în primire din prag. Am ascultat-o și am închis ușa foarte liniștit; îndreptîndu-mă apoi spre patul unde era întinsă, am putut-o privi mai bine din cap în picioare. Brațul drept, de obicei ținut sub pătură, avea înfipte în el niște tuburi de cauciuc. Îmi plăcea să stau cît mai lîngă ea ca s-o privesc drept în față; deși palizi, obrajii îi erau totuși luminați de căldura privirii.

M-am dus să mă așez cît mai aproape de ea.

— Să știi Ollie că nu doare; te rog, crede-mă. E ca și cînd te-ai prăbuși de pe un munte. Îți dai seama?

Nu știu ce mi se învîrtise undeva sub plex, deasupra măruntaielor. Un ce fără formă care se pregătea să-mi atace acum gîtlejul, făcîndu-mă să izbucnesc în hohote de plîns. Dar n-am să mă las. De altfel nu mă lasasem niciodată. Eram bărbat, ce naiba. N-am voie să plîng. Așa ceva nu există.

Dar dacă nu plîng, nu pot deschide gura. Nu pot decît să fac «da» din cap. Am răspuns din cap: «da».

— Umbli cu ciocara vopsită?

— Îi? am putut mîrli printre dinți.

— Habar n-ai ce înseamnă: să te desprinzi încet din virful unui munte, Ollie, adăugă ea. În viața ta n-ai căzut așa, de pe munte.

— Ba da, am replicat recăpătîndu-mi glasul. Cînd te-am întîlnit pe tine.

— Da, spuse ea; și un zîmbet trist îi flutură pe buze. «Oh, și ce cădere». Cine a spus asta?

— Nu știu. Shakespeare, am răspuns.

— Da, dar cine? Întrebă ea din nou, cu un glas care devenise parcă rugător. Nu-mi amintesc nici măcar numele piesei. Și cînd te gîndești că am absolvit Radcliffe. Ar trebui să știu. Știam pe de rost întregul catalog Köchel.

— E lucru mare, am spus.

— Nu-i așa? reluă ea; îi încrunță fruntea și întrebă: Ce număr are concertul pentru pian în do minor?

— Am să verific și am să-ți spun, am liniștit-o eu.
 Știam exact și unde. Acasă, în dreapta, pe polița de lângă pian. Voi verifica, și mine, primul lucru, am să-i spun.
 — Pe vremuri, da, știam, știam. Pe vremuri știam.
 — Păi, vrei să discutăm acum despre muzică? am intervenit eu, «stil Humphrey Bogart».
 — Preferi să discutăm despre înmormântare? m-a întrebat ea.
 — Nu, i-am răspuns, necăjit c-o întrerusesem.
 — Să știi căm discutat asta cu Phil. Mă urmărești Ollie?
 Întorsesem capul.
 — Da, sigur, Jenny, te ascult.
 — I-am spus să facă o slujbă catolică, și tu vei fi de acord. OK?
 — OK, am răspuns.
 — OK, a întărit ea.
 M-am simțit intructivă ușurat, deoarece, la urma urmelor, orice ar mai fi venit după asta, n-avea cum să fie mai groaznic.
 Greșeam.
 — Ascultă, Oliver, spuse Jenny, — dar pe tonul ei supărat, deși cu multă blândețe. Oliver, ești obligat să încetezi să-ți faci sînge rău.
 — Eu?
 — Mă refer la expresia aceea vinovată de pe fața ta. Oliver, nu e bine.
 Am încercat cîntit să-mi modific expresia de gheață a feței, dar mușchii refuzau orice comandă.
 — Nu-i vina nimănui, mă ascuți, prostule? spunea ea mai departe. Te rog deci: încetează cu auto-învinovățirile.
 Aș fi vrut s-o privesc mai departe, să nu mai trebuiască niciodată să-mi iau ochii de la ea: a trebuit totuși să-mi plec pleoapele. Mi-era rușine că pînă și în acele momente Jenny îmi citea pe dinafară sufletul.
 — Ascultă Ol, e unicul lucru pe care ți-l cer. În alte privințe sînt sigură, totul o să fie în ordine.
 Mă apucase din nou răscolirea aceea, mi-era frică să spun pînă și: OK. Nu mai puteam deschide gura. Pur și simplu o priveam mutește.
 — Să te duci la Paris, spuse ea dintr-o dată.
 — Him?
 — Să te duci la Paris, să te distrezi, să te bucuri de tot ceea ce-ți închipui că m-ai împiedicat să faci. Să știi că n-am nimic împotriva: nu mă deranjează de loc. Nu poți să crezi una ca asta?
 — Nu, am răspuns foarte sincer.
 — Atunci mers afară de aici, spuse ea. Înseamnă că n-ai ce căuta lângă mine acum. cînd mor.

Aveam toate motivele să știu cînd Jenny spunea un lucru serios. Am căpătat învoirea să rămîn doar spunînd o minciună:

— Te cred, am spus.
 — Așa da, mai merge, a zis ea. Și acum, am să te rog foarte mult să-mi faci o favoare, da? Simțeam cum undeva din mine urca iarăși valul acela cotropitor de lacrimi. Dar m-am ținut tare. N-aveam să plîng. Aveam pur și simplu să indic lui Jennifer printr-o mișcare aprobatoare a capului că sînt într-adevăr fericit să-i îndeplinesc orice dorință: da.
 — Te rog să fii bun: strînge-mă odată, foarte tare, în brațe, mi-a spus. Am atins-o de braț. Dumnezeu! cît era de slabă — și am strîns ușor.
 — Nu, Oliver, a spus ea. Te rog strînge-mă de-adevăratelea în brațe: foarte tare.
 Cu multă băgare de seamă la tuburi și la toate celelalte — m-am urcat atunci în pat lângă ea și am cuprins-o în brațe.
 — Mulțumesc, Ollie.
 Acestea au fost ultimele ei cuvinte.

22

Cînd am apărut, Phil Cavillieri era în salonul convalescenților fumînd a nu știu cîta țigară.
 — Phil? i-am zis încet.
 — Da?
 M-a privit și cred că știa deja.
 Suferea în mod evident de lipsa unei mingii fizice. M-am dus lângă el și i-am pus o mînă pe umăr. Mi-era teamă c-o să înceapă să plîngă. Eu unul eram sigur că n-o să plîng. Nu puteam. Vreau să spun că trecusem de mult de asta.
 Mi-a luat mîna în mîna lui.
 — Nu știi, începu el să bîguie, nu știi ce rău îmi pare că... Făcu aici o pauză; l-am așteptat. În definitiv mai era vreo grabă?
 — ... că am promis lui Jenny să fiu tare pentru tine.
 Totuși, ca să-și onoreze cuvîntul dat, mă mîngie stîngaci pe mînă. Simțeam însă nevoia să fiu sigur. Să ies la aer. Poate să mă plimb.
 În salonul de jos domnea o liniște mormîntală. Proprii mei pași doar, răsunînd înăbușit pe linoleum.
 — Oliver.
 M-am oprit.
 Tata. În spatele ghișeului, la internări, mai era doar o soră: eram singuri. De fapt ne număram printre puținii oameni din New York trezi la ora aceea.

Nu l-am putut privi în față. M-am îndreptat glonț spre ușile turnante. Dar într-o clipă era lângă mine, în stradă.

— Oliver, mi-a spus el, ar fi trebuit să-mi spui . . .

Era foarte frig, ceea ce, într-un sens, era foarte bine, căci eram amețit, simțeam nevoia să simt ceva. Tata continua să-mi vorbească în timp ce eu stăteam nemișcat, în bătaia vântului înghețat.

— Cum am aflat, am sărit în mașină . . .

Îmi uitasem paltonul; gerul începea să muște. Bine. Era bine.

— Oliver, a stăruit el, doresc să-ți fiu de folos . . .

— Jenny a murit, i-am spus.

— Nu știi ce rău îmi pare, se scuză el șoptind încurcat.

Nu știu pentru ce, am repetat atunci ceea ce învățasem de mult de la frumoasa fată ce murise.

— Dacă iubești nu-i nevoie de scuze pentru nimic, niciodată . . .

Atunci mi s-a întâmplat un lucru pe care nu-l făcusem niciodată în prezența lui; cu altă mai puțin în brațele lui. Am plîns.

În românește de ANDREI BREZIANU

ERICH SEGAL All McGraw, interpreta lui Jennifer din filmul «Love Story» ►



LOVE STORY

și mutațiile gustului contemporan

LOVE STORY, — de peste un an de zile cel mai răsunător succes mondial de librărie¹ poartă în motto modesta carte de vizită a unei parafraze din anticul Catul, într-un sens recomandând lucrarea drept o bogată... « namque solebatur meae esse aliquid putare nugae ». Faptul, așa cum reiese și din consecințele lui, este departe de a fi întâmplător; bogateli sau nu, romanul de dragoste al americanului Erich Segal a reușit să devină, mai cu seamă pentru cei dintre cititorii noștri, un termen cumva restrictiv « litterati », subiect de controverse. « O carte banală, nevinovată absolut nimic de a face cu literatura » — a judecat-o, spre o pildă, romancierul Walter Styron explicând poziția prestigiosului « National Book Committee », care o respins de curind candidatura romanului la titlul de cea mai bună carte a anului.

Reacția e lesne de priceput, chiar dacă nune gîndim pentru început decât la faptul că Erich Segal — care nu aparține nici unei ghilescritoricești propriu-zise, — reputată acest succes fără precedent, fără să aibă la activul lui vreun antecedent literar de sine stătător, Necunoscutul core, peste noapte, devine destinatarul zilnic a mii de scrisori și core, după statisticile best-seller, înfringe acum la puncte pe Hemingway (ultimul inedit postum al acestuia, *Islands in the Stream* vine abia în poziția a doua), bătînd deasupra și toate operele de coloratură porno, atât de greu de conceput altfel decât în fruntea clasamentelor, stîrnește firește o senzație de jîd și pentru faptul că pică, ontologic și metaforic vorbind, din ceruri: la treizeci de ani, profesor de literatură greacă și latină la Yale, Erich Segal vorbește șapte limbi dar n-a publicat decât un număr restrîns de lucrări, și acestea de filologie clasică: *ontology*, de pildă, un volum de eseuri critice despre Euripide (*Euripides: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, 1968); sau *troude* trei comedii de Plaut (*Plautus: Three Comedies*, Harper & Row, 1969); parînd tot de la Plaut, sub titlul *Comicul roman* (*Roman Laughter*, Harvard University Press, 1968), publică un studiu aplicat al morăurilor romane din sec. III î.e.n. Diferența față de Segal crește în momentul cînd se constată că masca de *filolog* ascunde la rîndul ei alte deconcertante laturi: de fapt, împreună cu The Beatles, *alienistul* este co-autorul filmului *Yellow Submarine*, și a încă trei sau patru scenarii cinematografice... E cunoscut și de la televiziune, unde apare uneori în comperajul celebrului Jerry Lewis... Departe însă de a merge cu The Beatles pînă la capăt, originalul *Challenger* este un auto-disciplinat, maniac al cînselor de fand; alergic

zilnic 15 kilometri în zori, de unul singur, indiferent de starea vremii, — la New York în Central Park, la Newhaven în sinul naturii... Solicitat și ispitit din toate părțile să-și investească în lux imobiliar și sumptuoizitate fabuloasele surse încasate în ultimul an de pe urma tirajelor de zeci de milioane de exemplare ale romanului său, Erich Segal preferă să trăiască mai departe cîmpănat, și se gîndește să înființe un copil. Negustoriilor de fast și splendore le-a răspuns scurt trăgîndu-le atenția că « sensul vieții nu e să faci ceea ce-ți place, ci să-ți plăcă ceea ce faci ».

Cît privește verdictul de ostracizare pronunțat atît de nemilos la « National Book Committee » prin gura lui Styron (în cazul acceptării cărții, jurul, zice-se, ar fi demisionat) Segal a declarat: « Mă scutec, îndreptățit să judec mai departe cu proprii mei ochi ceea ce ține de artă și de literatură, — nu numai pentru că personal cred în ele, dar mai ales, și în primul rînd, pentru că cred în morali ».

Judecînd ce se vede cu ochii, avem impresia că, în cazul lui Segal, opinia publică a jucat rolul unui surprinzător bumerang răsturnînd și calculația mercantilor a librărilor, și prejudecățile la modă despre scriitură ale « inteligenței ». După primii, ceea ce mai înaltă aparține de fapt literaturii de debridare erotică; după ceilalți, maximal calitativ nu poate aparține, de drept, decât experimentului de maximă avangardă sau subtilităților inițiale: banalul n-are ce căuta în această ordine de idei.

De aici însă și două ordini de constatări. Fără îndoială, absolutizarea unui criteriu ca vîndabilitatea, în aprecierea operei literare, este de respins. Fără îndoială pe de altă parte, că Love Story are un subiect banal și o trîmă narativă foarte simplă (el, bogat; ea, săracă; Oliver și Jennifer se iubesc; căsătoria se face împotriva voinței familiei lui; în final ea moare).

Dar — da sau nu — ține « bogatela » lui Segal de artă literară? Și, mai ales, care-i morala fabulei?

După părerea noastră, una din explicațiile succesului de care se bucură Love Story provine tocmai din aceea că avem aici de-a face cu o nouă demonstrație a vechiului adevăr că arta romanului constă mai departe, fundamental vorbind, în povestire. Parafrăzînd puțin pe E.M. Forster, de la homo neanderthalensis la homo faber electronic, — trecînd prin *Schirazada*, *Novellino* și *The Canterbury Tales* — toți aşteptăm în fond să ni se povestească o întîmplare. Cine ne spune o poveste? Desigur, Erich Segal.

Un istoric al romanului modern, enunșînd o trîsătură caracteristică a civilizației post-renașcentiste, vorbea la un moment dat de multiplicarea nivelurilor de receptare artistică: în timp ce între un tîran analfabet și Racine ar fi existat unul, cel mult două, niveluri intermediare, — să spunem romanele domnișoarei de Scudéry și vechile fabliaux-uri — în secolul lui Kafka, Mann și Robbe-Grillet, se pot enumera șapte pînă la opt asemenea denivelări. Abandonarea statutului de povestire nudă (sau tentativă ei) s-a produs nu dintr-o dată ci treptat — în pas cu mutațiile conștiinței morale și artistice și cu evoluția facilităților tipografice; dar încă din secolul 18, relînd afirmația istoricului, romanul ambiționează să devină mai mult decât poveste: el se încarcă tot mai mult de « adevăr » și intră în vîrtelniță fără fund o elementelor de dîncolo de povestire: psihologie, sociologie, științifice și meta-științifice, estetice, etc. Se nasc marile fresce, romanele munte și romanele fluvii, prozele de minuit descriptiv sau halucinatorie, încorporînd de mii de pagini conducînd obituarul prin toate mandlele vînzutului și nevînzutului. Un uriaș volum de artă a cuvîntului se află învestit în răsădile acestor epoci. Segal e însă unul din cei ce par să ne vestească acum că vremea se schimbă.

Despuiată de adăosuri, ca la începuturi, iată deci o povestire a erei electronice: dialogul e scurt, plin de nerv și de vivacitate. Propoziția e paratactică, fără hipotaxă cau-

¹ După statisticile, aproximativ 100 de milioane de cititori pe toate continentele (romanul e fost tradus pînă în prezent în 19 limbi).

² R. M. Albărés, „Istoria romanului modern“, circa finea.

zeală, presărâtă la tot pasul cu ticuri arcte. Planurile se succed cu rapiditate, în ritm de sevășă cinematografică. Pogină de pogină, comunicarea se face pe linie cool, sugerind mai mult decât incutând adevăruri. Adevăruri? « Am scris despre dragoste și moarte » — declară Segal; Love Story vechitulează firește adevăruri. Un moveat, recomanda vechia povestă privind călătoria căderii optime prin cuvint. Și scurta proză a lui Erich Segal emana oarece. E melodramă — protestează partizanii cinemului etc. « Intr-ocevar, înținga trebuie încheiată apa fii încit, chiar fără să le vadă, ascultător să se înfioare și să se înduioșeze de cele petrecute » — la obiect, Aristotel despre catharsis. Și pe drept cuvint ascultător, — căci în cazul prozei lui Erich Segal, se ilustrează, credem perfect, modalitatea numită, cu un termen tehnic, a « romanului radiofonic ». E tocmai ceea ce s-a văzut în decembrie trecut, când milioane de francezi au urmărit seară de seară, cu sufletul la gură, pe Jean Pierre Cassel, citind la radio « Love Story » apertio libro, fără nici o adopiere.

Desigur însă, ingeniozitatea cu care povestirea lui Segal reușește să capteze și să speculeze, prin înșeși armele scrierii, conjunctura de gust a epocii radioului și televiziunii, nu explică o singură treabă și succesul cărții. Mai mult poate decît de tehnici obșale și elaborate, epifană măiestrit pe mii de pagini, timpul pare să fi ajuns astăzi sătul, în extremul accident, de inimaginiabilă pornografiere a lui Eros. Un simptom ce moră, deși indirect, al acestei conjugate reacții, fusese, încă de acum doi ani, romanul lui Philip Roth, Portnoy's Complaint, interesant de pomenit aici ca paralelă și antiteză: pe plan tehnic-extrinsic, Portnoy, cu toate că disecă fără ocălcii un moidor cumplit de aberanțe sexuale, e de o canizie narativă exemplară; pe plan intrinsic, din lectura lui atenă se degă, mai ales către sfîșit, sfîșietorul lamento de disperare al deprăvării ajunse la sapetate. Ca substanță, Love Story sosește tocmai pe mîcînta acestui moment de refuz: dincolo de considerentele de economie și încusăvîtă vorbă, într-un terna fără îndoială profund moral, romanul — lucru senzațional pentru o carte americană de succes — nu cuprinde nici descrieri anatonice, nici acuplări, nici per-versiuni privite pe gaura chei. Dacă coăguim la oceața foptul că violența din decarul unui și social al vestului contemporan nu iese în evidență în Love Story decît accidental, sub forma zăgăzuită a cîtorva episoade sportive, vom înșelea mai bine grava obiecție de non-realism care a fost adusă cărții lui Segal. Love Story ar fi o carte e roz ». Realitatea ar avea culoarea sang-de-boaf. Dacă obiecția e adevărată, admițînd postulatului cunoscut după care romanul este un exercițiu literar în care povestirea e folosită de narator cu scopul de a exprima altceva, Erich Segal, izbutite, trebuie s-o recunoască tem, un tur de forță, căci — orgastic și colocoliv — povestirea lui, cu tot tonul ei « transfigură » [conf. formă închinămîndu aduse], pare să servească la definirea unei năzuințe pe care succesul de public nu face decît s-o confirme din plin: năzuința spre puritate în iubire, spre frumusețea al cărui simț transfigură lui Guillaume de Lorris, mai puțin al lui Jean de Meung — Le Roman de la Rose — îl evocă neștirbit peste-veacuri.

Centrat în primul rînd pe o nouă și totuși foarte veche definiție a iubirii umane, tratorarea realității în Love Story nu ocalește însă nici socialul. Accentul anti-plutocrație nu scapă nimănui, încă de la prima pagină. Semnificativ în această privință e mci ales personajul totății, omul de afaceri care se opune inflexibil căsătoriei și fului, — căci fata e sădăcă și « non-wasp » ». Bine ancorat din punct de vedere și psihologic și social în realitate, Segal, care de sfînge, pune la un moment dat acest personaj sub focă opologie numindu-l « George Corry, organizație lăudată autorului însuși de... președintele Nixon, cu prilejul unei recepții. Anecdota spune că atunci, sub formă de captație benevolențiale, președintele i-l scrie: « Domnule Segal, Detasamentul Păcii

are nevoie de Dragoste ». La care, plin de duh, autorul și fi replicat imparable: « Domnule Președinte, dar pentru Dragoste este nevoie de Pace ».

Ca ripăa lui Erich Segal pornește întotdeauna ca din pușcă e fără îndoială și una din călățiile fundamentale ale dialogului (aproximativ două treimi din text, în Love Story). Încălcitura lui sugestivă și dinamică este altă de percutanță, încit, la răstimpuri, replicile par să ducă aproape singure către deznoadămîntul întregii povestiri. Pentru cine dorește să-l raporteze pe Segal la răzlele « povestitori » genuini ai istoriei romanului din ultimii zecezeci de ani, avem aici de-a face cu o importanță trăsătură distinctivă: căci nici Jack London — apropierea ar putea părea surprinzătoare — nici, să spunem, mai aproape de noi, S. Maughan, n-au povestit vreo dată în acest fel. De primul, îl apropiem indiscutabil (și, ca proporții, aproape în exclusivitate) spectaculozitatea succesului fulger de lăbrie; îl desparte însă în mod esențial, pe lingă stil, substanța și spiritul narațiunii: apropierea și antiteza de aici ni se pare de o mare relevanță pentru enorma mutație în gust și moralitate pe care o ilustrează, astăzi, puterea de sacucă a cărții lui Segal. Judecata posterității, înclină în prezent să-l plaseze pe London, și pe drept cuvint, în etajele subteranului; și tocmai ceea ce se vințură oprig, tar poate prematur, pe socotala cărții lui Segal, — opuscul deosebit ca de la cer la pămînt de lumea jvinelor londoniene, cu care nu se poate compara decît în amploarea fără precedent a audiențelor momentan cucerite...

Difficiles nugae? Poate. Cu tot motto-ul lui de bogateli din Catul, acest volum subire, de dimensiunile lui Daphnis și Chloe, ridică într-adevăr dificultăți de citărire. Emitea unei judecăți absolute de valoare e o problemă care pentru moment nu se pune. Avind în vedere, pe de o parte caracterul proteic al romanescului în mare, pe de altă parte perfectă încadrarea a operei în constitutul tradițional și fundamental al genului, pe nume povestire, afirmația că Love Story are drept deplin de cetate ca operă de artă nu ni se pare hazardată. Interesantă, din acest punct de vedere, ar fi o raportare a călățiilor de nerv și concizie (sommatate în treacă mai sus și ca produs contemporan sanabilizant electric) — la formația de clasicat a lui Segal. Armonia oraltă redive, opanaj al erei post-gutenbergiene, este un fenomen trimbitat de suficient insistență de analiști cărții lui Segal, — opuscul deosebit ca de la cer la pămînt, — preconizat astăzi ca o reeditare pe treaptă superioară și la scara planetară a armoniilor oraltă antice. Ca artist al cuvintului, la rădăcora celor două ere, Segal ardește, de pildă, de douăzeci și opt de ori croind și răscroind primul capitol al cărții, urmîrind cu răbdare ușurarea de balot a paginii. Însă pe lingă concordanța scurții finale cu gustul epocii televiziunii, concizia textului descinde, fără îndoială, și într-o bună școală a normelor elocinței atice. Pe de altă parte flușia și petulanța dialogului nu cum să nu evocă pentru noi și pe asidul frecventator al vervei atellanor și «strulul plautin. Dar prima asociere mentală deșteptată de cunoașterea formației de filolog a autorului ar fi de la Love Story la romanul antic, constă însă aici tocmai într-o distanțare față de ficțiunea narativă antică, cea îndeosebi strădăută și îndată în concidențe, miraculos și fantastic. Love Story nu este nici « Daphnis și Chloe » nici jobul milesiacă, cu altă mai puțin excepție « realită » a Satyricon-ului lui Petronius: arta ei este a unui umanist cristalinizînd călății clasice la starea de esență, imbrinate în fin dozaj cu iscusita stăpînire a mijloacelor pe care co-avaturii filmului Yellow Submarine și le-a făcut de mult familiare la școala numitelor mass-media. Realist și totuși piz, succind dar percutînd în permanență aspectul esențial, abundent în dialog, fără această primă, Erich Segal ne dă în Love Story o copodoperă sui-generis, și, prin însăși această primă, o punte de se și între vechi și foarte nu aruncată la răspîntia marilor mutații, cu forța unui document de civilizație greu de minimalizat. E locul unde își

» Văzi textul, p. 385

dau mîna și străvechea povestire și romanul cu nucleu, comicul și tragicul scenei cu răsnetul ecranului sonor, aluzia audio-vizualului contemporan și concizia lapidară clasică. Iată așadar cum în pofta unei certe exiguități formale — în virtutea proprie acestor calități de stil — Love Story reușește să comunice mult. A pune în balanță prețul acestei originale punți cu prețul realizărilor din alte nivele și registre, ar cere desigur un imposibil numitor comun. Criteriul « democratic » al comunicativității ca mișcă o pune frește înaintea unui Borges sau Nabokov — artiști incomparabili ai culturii scrise. Nu încapă nici o îndoială că, față de aceiași, criteriul închis al structurării narațiunii în adîncime o așează în dezavantaj.

Din fericire, incompatibilitatea de trepte și modalități nu intră în chestiune: acceptarea lui Barbara nu discreditează pe Vivaldi. « Zgomotul și furia » nu umbrește pentru nimeni pe « King Lear ». Operă de artă și simptom al timpului în schimbare, povestea de dragoste a lui Oliver și Jennifer, rămîne pentru noi o marcă a revenirii la suprafață după excesul, nu o dată prea livresc, de scufundare în adîncuri; în cultura unei umanități mult ultragiocate de absenț, un semn încă timid, dar proaspăt, al ecoului revederii cu iubirea; un cronic, poate, de echilibrare funcțională a literii în dimensiunile umanismului viu al viitorului.

EVGHENI EVTUȘENKO

În numele Statuiei Libertății

Cad picături de sînge din țurțurii subțiri,
 în America, în primăvara asta.
 Drapele și nopțile miroș a sînge,
 iar anul șizeci și opt, anul rușinii,
 abia e început.
 În America ochii albaștri au dispărut.
 Genele națiunii ocund priviri întunecate.
 Sînt numai ochi întunecați și negri
 căci în iris
 răsfrîng întunecatul chip al pastorului care-a fost ucis.
 În stația metroului cobor,
 ca într-un negru și-nghețat abis,
 și oamenii-n unghere se retrag,
 parcă se tem să se privească-n față.
 Acele gloanțe mici, ușoare, cîntărind cîteva grame,
 strivesc sub greutatea lor
 acest popor,
 căci ele cîntăresc o viață.

* Fragmente

Amical meu din New York, voinic și dolofan,
plutește ca un elefant
prin epo sumbră a Stixului subpământean.
Îmi spune-n șoaptă:

«Poate ne va salva, ce zici,
rușinea care ne-a cuprins pe toți aici...»
Firește, dragul meu, firește,
nu-s oamenii de lemn,
și nici de fier, știu bine,
dar mie unuia îmi e mereu rușine:
că nu se-nfricoșează cu toții de rușine,
căci e un dar rușinea, după părerea mea.
În viața oamenilor, de cînd abia mijea,
au fost mai multe orele rușinii,
mai multe decît orele luminii,
din lipsa de rușine

scînteiau,
în juaglete de piatră,
plini de sînge,
eternii colți ai tigrlui sălbatec.
Rușinea ne-ngrozește,
de rușine
ne smulgem părul de pe cap,
în vreme ce nerușinarea,
calmă și calculată,
se piaptănă-n oglindă,
fără grije,
suflînd
în pieptene.
Sodoma universului a fost adesea demascată
de nobile revolte,
dar tatul, ca o răzbunare-amară,
se sfîrșea cu o nouă rușine.

Dragă prietene,
am avut, rînd pe rînd,
diferite experiențe printre care și experiența Comunei,
au fost și altele
mai demult sau mai de curînd.
De i-ar fi măcar cuiwa rușine
tot ar fi bine.
deși n-are sens
dacă rușinea mi-i cuprinde pe toți.
Am pus capsula rece
în seiful meu,
e nou obuzul, da,
abia începe,
anul zececi și opt,
anul rușinii,
de fapt abia începe.

«Cred cu toată puterea în principiul non-violenței, cred în el și îl consider
nu o metodă sau o strategie temporară, ci un mod de viață».

Martin Luther King
(Interviu acordat revistei «Red Book Magazin», 1964)

«King este cel mai patentat mincinos din cîți mi-a fost dat să cunosc.»
Edward Geower, șef F.R.B.

Sint King, pastorul King.

M-am născut în America, în America,
unde respiri în libertate,
unde există gem și caramele,
unde, trăgîndu-i de urechi
și pedepsindu-i pe obraznici,
pe cei cu muză negre îi spînzuri în capaci,
cum spînzuri iepurașii de ciocolată.
Desigur, transformările sînt mari
și lipsurile sînt particulare,
dar noi nu ne-am prostît de tot,
decî mai putem să fim nefericiți.

Țipăm de răgușim
pe arșiță și ger,
ales-am drumul presărat
cu-amenințări și nu cu roze.
Nu pentru premiul Nobel am ieșit
în calea oamenilor cu brațele deschise.
Prea mult nu cerem de la viață!
Am vrea ca oamenii să fie frați.
Dar gloata răsplătește-notdeauna
pe cel ce-i este sincer devotat
cu un scuipat, sau cu un glonte,
care în loc de premiul Nobel.

Treceam prin America,
America, America,
nu sub o ploaie de caramele,
ci fluerați și bombardați cu pietre,
sub o ploaie de roșii stricate,
fără pusti, fără mitraliere,
purtînd copiii în brațe
și recitînd din Biblie.
Necunoscînd deosebirea enormă
dintre albi și negri,
copiii fluturau vesel
minuțele nevinovate.
Și lîngă ei, în rînd cu ei, păseau,
cu părul lor cîrînat,
John Brown
și Beacer Stone.

Dar într-o zi, în holul unui hotel din Sud,
plin de insecte,
niște flăcăi voinici și beți
s-au aplecat în fața noastră ca un zid.

Unul din ei, o Doamne,
 abia-i mijea mustaşa,
 rîzînd în hohote,
 mi-a plosat, destul de stîngaci,
 un pumn zdravăn.
 N-am strigat «Polţia»!
 N-am blestemat.
 M-am rezemat de zid simţînd că-mi vine rău,
 m-am rezemat de zid ca de o cruce.
 Părea chiar el înspăimîntat
 şi mă privea cu chipu-ncremenit.
 Dar hohotul întărită,
 dar hohotul de ris stîrneo.
 Flăcăul îşi veni în fire,
 credeam c-o să-l îneco plînsul,
 şi mestecînd gumă,
 porni legănîndu-se.
 A baţjocură, strecură printre dinţi,
 vesel, că o jucărie cu muzicuţă,
 «N-ai să-ndrăzneşti să-mi răspunzi...»
 frăţioare !
 «Da, sintem fraţi» i-am spus,
 dinîd uitării tot ce se-ntîmplase.
 Iar frăţierul mă lovi
 cu virful cîmei lui cu pînteni.
 Stăpînindu-mi durerea
 am strigat tinerişii lui oarbe:
 «Ferie de tine, frate ! Loveşte încă o dată !
 Poate-ai să fii mai fericit !»
 Uită de parcă l-aş fi înjunghiat,
 smulse arma de la brîu,
 şi ochind lampa din imitaţie de cristal,
 suspendată de-asupra intrării,
 trase un glonte după altul.
 Se prăbuşi pe covor zvîrcolindu-se ca un isteric —
 prin America,
 America,
 America...
 Poate zadarnic
 am îndrăznit să cred cu tărie
 că fără a face rău, cuiva
 făcînd pur şi simplu apel la conştiinţă,
 poţi vindeca lumea de ticăloşie.
 Yeocul meu însă
 mîna trimes, gîngaş, un glonte
 cînd am scos capul
 să trag o gură de aer curat.
 O, simbol mînjit cu sînge:
 cumpîit se răzbuună deprînderea, —
 pentru o gură de aer curat
 ne ucide putregoiul.

Dar, deşi în micul balcon
 şi-au pus în gînd să-mi vină de hac
 şi chiar m-au ucis,
 eu îmi voi rosti predica,
 «Uitaţi, deci, jîgniri şi blestem
 Sub bolta albastră, senină,
 Ucis ca un cîine, vă chem
 La non-volenţă deplină.

Există în orice răscoală,
 în cel ce loveşte un frate,
 În fac şi-n curîţ, o greşală
 Ce poate să ducă la moarte.

Spre-a merge pe drumul cel bun,
 Şi nu pe cărări de cenuşe,
 Luaţi seama la cele ce sîpun:
 Cartuşe se nasc din cartuşe.

Căci singurul mijloc onest,
 Ne-nstare pe nimeni să sforme,
 PROTEST e, protest şi protest:
 O armă, în lipsă de arme.»

Dar iată,
 sub braţ cu un volumaş de Macuse,
 un student,
 poşnic în aparenţă,
 însă ascunzînd în el,
 ca penele în miez, simburii,
 gînduri de distrugere:

«Eu, pastore, nu spun că n-ai dreptate.
 Eşti un Gandhi negru de treabă, dar
 Metoda dumitale nu dă roade.
 Şi eu văd lucrul ăsta foarte clar.

Protestul poate-ar da un rezultat
 Dacă te-ai izbi cu capul de zid,
 Aşa însă izbeşti cu pumnul în aluat,
 Izbeşti cu pumnul de-a dreptul în vid.

Tare aş vrea s-o scutur o dată
 Pe măicuţa Americă. N-am putea oare
 Să alungăm urîtul şi ceaţa blestemată,
 Întregul sistem azi în vigoare ?

Cenuşa Inchiziţiei, dusă de vînt,
 Stăpîneşte lumea, şi nu a frăţie generală
 Miroase azi pe pămînt,
 Ci a mizerie universală.

Moralmente gol, descult, fără nume,
 Blestemat de părinţi, totuşi, iată,

Eu cred ca și Burns, că în lume
Oamenii vor deveni frați, odată și-odată.

Dar cu lașul, castratul, căldul nebun,
Cu cel ce se-ngrășe din nedreptate,
Eu refuz, mă opun,
Mă opun din răspuneri să fii frate.

Nu e nevoie să mă îndemin la luptă. Mărturisesc:
Mi-ai da viața pentru frăpie,
Dar vreau să știu cu cine mă-nfrățesc,
Vreau să-nțeleg cum o să fie.

Fă-mă să-nțeleg. Arată-mi o cale.
Și atunci n-o să mă am ce zice.
Voi lupta, chiar cu minile goale,
Împotriva ticăloșiei atomice.»

.....
Toate acestea s-au petrecut în orașul mexican Ciguagua.

La casa memorială a lui Pancio Villa acoperișul se prăbușise. Picăturile de ploaie se prelingeau prin tavanul acoperit de picturi și cădeau ritmic într-un lighean cu smalțul sărit așezat pe un dulap cu oglindă în care se zărea tunică de general a eroului revoluției mexicane. Senora Villa abia își dăra picioarele umflate, încălțate în pizlari de casă, pe podeaua de scinduri scârțoase. Îi venea greu să-și poarte trupul mare, lăbărțat, care se clătina în rochia neagră, lungă, având totuși un aer măreț.

— Ar trebui reparat acoperișul, spuse senora Villa, dar nici până azi n-am primit pensie. Nu mi-au dat nici un peso pentru întreținerea muzeului. Mi s-a spus să scriu nu știu cui, dar am și eu mindria mea. Pancio era și el un om mindru. Până azi îl urăsc și caută să se răzbune pe el, chiar acum după moarte. . .

Mi-aduc aminte că un funcționar oficial a strîmbat din nas cînd mi-am exprimat dorința să vizitez casa lui Pancio Villa.

«Pancio Villa este o legendă născocită de peoni analfabeți și de scenariști abili. Omul acesta nu se pricepea la politică, nici cît negru sub unghie. Revoluția bine-înțeleasă a avut nevoie de oameni ca el, dar numai într-o anumită etapă. . .»

Senora Villa m-a dus să-mi arate un automobil de modă veche, ruginit, opoștit în curte, sub un șopron:

— Vedeți aici o urmă de glorie? Și aici alta. . . Și aici. . . Cînd în America a fost împușcat elnărul președinte, mi-am zis că și pe Pancio al meu l-au ucis în același fel, toc într-o mașină decapotabilă.

Privind în jur, temîndu-se parcă să nu fie auzită, senora Villa șopti înfrigurată:

— Eu, senor, sînt o biată țărăncă fără carte. Dar luați seama la ce vă spun. Ei sînt pretutindeni și poate că trag cu urechea și acum la ce vorbim noi. Ei sînt în toate țările. Numai că în Mexic vorbesc spaniola, iar în America, engleza. Ei l-au răstignit cîndva pe sîrmanul nostru Iisus Hristos și de atunci îi caută într-una pe toți cei care măcar întrudiva seamănă cu el și și omorîră, ucid, ucid. Ei sînt cei ce-au inventat administrația și birourile. Ei au zidit închisori și au umplut lumea cu polițisti. Ei au inventat bomba satanei împotriva căreia nu poți lupta cu pușca. . . Senora Villa se apropie de dulapul cu oglindă, scoase haina de general și o privi la lumină:

— Blestemați! molie. Pătrunde peste tot. Nimictește totul.

Senora Villa dădu la iveală dintr-o casetă veche ac, ată, degetar, și începu să cirpească haina de pară stăpînelui ei ar fi fost nevoie s-o îmbrace a două zi.

Iar deasupra capului ei cărunt, din fotografia îngălbenită zîmbea, călare pe un armăsar focos, cu sombrero pe cap, Pancio al ei, generalul armatei eliberării înșelate.

Do, eu sînt Pancio Villa, eu
Pe calul meu călare, un armăsar focos,
C-am fost trădat, mă simt mereu
batjocorit și coraghios.

Rufos, murdar și împușcînd dolarul,
ghicit-am vinovatul: nicădere
nu-i drac mai negru ca funcționarul,
sotănu mai cîmplind ca puterea.

Eu după libertate, în undiță momeală,
pării cu gloasta de jărani, în grabă,
ca după-un morcov crud, care-i îngală,
o turmă de asini cu mintea slabă.

Hristos eram pentru țărani, strateg. —
furei înăîșind, ieșeau din adăpost,
în Mexic «Viva Villa» striga poporul-ntreg,
și Villa asta eu sînt, sau am fost.

Parc-aș fi tras pe gît peste măsură,
și, zău, tehu de cap, doi greș cînd sîri, —
panglici am împletit în coama sură
a vrednicilor noștri armăsari.

Cu divle-n șantan eram stăpîn
și decorat grozav: un tart pe tavă, —
și mi-am gătit sombrero, lîindu-i cuiva din șin
o rază porfumată și suavă.

Am dus-o la-nceput ca-ntr-o paradă.
Urlau în Mexic toți, pe apucate.
Trofee berechet. Destulă pradă.
Nu prea mă bucuram de libertate.

Esti de prisos cînd ai prea multă sare.
Cel nesărat e-ales, — și tu dispori.
Cei pe fotoliile-adinci călare
l-au ras pe cei călare pe-armăsari.

Și-asa, țărănul tu trimis, din nou,
la bălegar, la grajd, să dreagă rași.
Învîng și-n răzmeriță tot scribi din birou.
Îți vine să-i dai dracului pe toți.

Le-am stat ca poi-u-n ochi. Făcut-am haz

*cînd mi-au întins dolarii pe fîraș.
Și nici la carul lor scîrnau n-am tras.
Sînt, de, un armăsar cam năruș.*

*Hristos n-am fost. Prea-s iute la mînic.
Dar nici lui Iuda nu l-am fost adept.
M-au decorat și cu mîrinimie,
Un glonț cu floare mi-au înfipt în piept.*

Senatorul Robert Kennedy avea ochii ciudați.
Ochii lui stăteau mereu la pîndă.
Lama lor albastră străpungea interlocutorul de parcă în spatele lui s-ar fi ascuns un dușman.

Chiar cînd senatorul rîdea și moșii lui arămii sălta, pe fruntea-aiarsă, pușin jupuită, de om căruia îi plăcea să schize, dar și strălucitorii îi jucau în gură ca niște copii pe o paștie, ochii lui trăiau independent, își aveau viața lor pînă de încordare. Astăzi, de ziua lui de naștere, senatorul purta o haină de-un verde strălucitor, un papion roșu zmeurii, pantaloni cadralii în culori vesele și pantofi ușori, din piele de antilopă. Se pare însă că alesese această îmbrăcăminte peșterică urmîrind un singur scop: să distragă atenția musafirilor de la ceea ce era esențial — și anume ochii gazdei.

Mîinile energice ale senatorului îi ajutau pe musafirii să-și scoată blănurile, trăgeau de părul lăsat scurt, pe numeroșii pui de Kennedy, care formau un jazz familiar și zdrăgăneau plini de entuziasm lovind farfuriile de metal. Buzele subțiri ale senatorului zîmbeau, convins că știe să facă lucrul acesta cu mult farmec și izbuteau să spună fiecărui musafir, cînd se cuvenea, cîteva cuvinte deosebit de amabile.

Dar ochii senatorului, două picături concentrate de voință albastră și de îngrijorare, nu mîngiau pe nimeni pe pâr, nu zîmbeau nimănui.

Ochii trăiau pe chipul lui ca două flințe care nu aveau nimic comun cu veselia generală. În fundul acestor ochi se desfășura o crudă ascunsă, istovitoare.

— Ascultă ce-ți spun, acest om va fi președintele Statelor Unite, spuse apăsător spre mine Averil Harriman.

La masă domnea binecunoscutul foietonist, Art Buchwald ce semăna cu un motan blind, gras, căruia din cînd în cînd însă îi făcea plăcere să-și înfigă ghiarele în mîinile celor ce-l mîngiau.

Art Buchwald își demonstra cu iscusință independența, ironizînd, cu un aer pușin lenes, pe toți și pe toate, inclusiv pe amfitrion.

Regii inteligenți invitau întotdeauna la mese bufonii care-i ironizau fără cruțare. Bufonii își băteau joc de regi pe față, și regii păreau în felul acesta și mai inteligenți. Un demascator domesticit nu este mai periculos, mai curînd folosit. Lucrul acesta l-au înțeles însă numai regii inteligenți.

Robert Kennedy rîdea în hohote, admirînd talentul ironic al lui Buchwald, îmbrășîndu-l și ciocnind cu el.

Dar ochii senatorului continuau să lucreze.

Înere tîmp cineva fu de părere să ne jucăm de-a baba orba.

O pictoriță cu picioare lungi, cu un bandaj negru pe ochi, se mișca nesigură prin odale, înzîmbîndu-și mîinile învelite într-un voal roșu, dornică parcă să pipăie.

Degetele ei strălucitoare și palide, abia mișcîndu-se, se apropiară de făcarea unei luminări.

— Ațenție, foc !... spuse senatorul ce se afla în apropierea ei.

— A, tu ești Bob, rise femeia, pornind într-acolo de unde venise vocea.
Boby însă făcu o plruetă abia, și se lipi de perete.
Femeia cu bandaj negru la ochi se îndreptă drept spre el, tîindu-i retragerea cu brațele larg deschise.

Boby se lipi de perete de parcă ar fi vrut să intre în el, dar peretele nu-l înghîti.

Cînd petrecerea părea să fi ajuns la culme, m-am aflat singur cu Robert Kennedy, în coridor. Țineam în mînă niște cupe vechi de cristal în care dănuiau scînteii verzi de șampanie.

— Spuneți-mi, doriți într-adevăr să fiți președinte? l-am întrebat eu. După părerea mea este un post destul de lipsit de satisfacții.

— Știu și eu, rise el. Apoi serios: Aș vrea să continui opera începută de fratele meu.

— Atunci să bem, spusei eu. Dar ca să se împlinească, să urmăim un vechi obicei rusec: să bem pînă la ultima picătură și pe urmă să spargem cupele de podesa...

Pe neașteptate, Robert Kennedy se culbură și privi cupele.

— Bine, dar trebuie s-o întreb mai înlci pe Ethel. Sînt din serviciul familiei, din zestrea ei...

Dispară cu cele două cupe de cristal și se înapoie parcă și mai jenat: «Nevasta rămîne tot nevastă... Am luat din buclărie alte cupe care mi-au căzut sub mînă...»

M-a uimic intrucivă că te mai poți gîndi la niște cupe cînd cineva îți face o urare ca aceasta, dar așa e: nevasta rămîne tot nevastă.

Am bătut pînă-n fund și am zvîrlit cupele goale. Dar ele nu s-au spart, ci s-au lostogolit cu un zăngănit moale pe covorul roșu, flocos.

Am fost totdeauna superstițios, și m-a săgetat o presimțire cruntă. L-am privit pe Robert Kennedy. Pălise. Probabil că și el era superstițios. În privința acestora oamenii politici nu se deosebesc de poezi.

Ochii lui Kennedy încetară să lucreze. Încrămiseră privind paharele rămase întregi.

Robert Kennedy ridică un pahar și-l ciocni cu unghia. Se auzi un sunet surd, difuz.

Paharele erau din material plastic transparent.

*Am fost împușcat de epocă, eu,
Robert Kennedy — Boby —,
am vrut să-nlocuiesc absentul
și necesarul Dumnezeu.*

*Mă iubeau banii
și oamenii în felul lor,
poate pentru ochii mei albaștri
sau pentru numele meu sonor.*

*Dar fruntea celui ales
un semn deosebit poartă —
cruciulița ucigăului
crestată pe-a hughenotului poartă.
N-am fost vicelan
și-am fost ucis cu ură —
moșul meu semet
mă deosebea de mulțimea sură.*

În lampă și-e ușor să tragi
 Dar cum să echești ceva fără contur?
 Înălțarea e slăbițiunea talentului
 Forța mediocrității e vespimentul ei sur.
 Am urit cenușul, blestemul veacurilor,
 I-am urit mereu,
 de cînd am devenit ministrul justiției,
 pe vremea fratelui meu.
 N-am intrat de plăcere
 în acei zgîrie-nori
 de note informative
 și de miniștri turnători.
 Culoarea cenușie e arhitectul lor!
 Da, mediocritatea te ucide
 cu sîngușă, cu făjărie.
 Mi-am dat silința ca măcar
 să-i smulg parte din tărie.
 O, mediocritatea, tîrfo
 brutală și sulemenită
 în stare e de pasiuni profunde!
 Să-rîd ca de pe tremblină,
 ea se agăță de putere.
 Și-oi să-lîd ca un barcoz pe unde,
 începe-a trece sufletul prin cîr,
 Zvirliți talentul de pe stîncă-n mare!
 Adevăratul aur este sur!
 Și ca o morfo
 fără căutare,
 talentul e deșus la mogație.
 La mare preț e mediocritatea,
 puternica noastră cenușie!
 Stai și privește,
 brăv popor
 cum se desfată nerozi-n puf,
 cum se cufundă în foteiul
 picior peste picior.
 Da, oameni buni, nu ascultați
 discursurile ei năltinge:
 «Culoarea sură-i mai presus
 decît culorile de sînge...»
 Ca-n fața morții te-ngrozește
 și-n tine, ca un melc, te strînge.
 cînd stai la masă, bucuros, —
 pîndește peacoste la ușă, —
 căci ciurma galbenă pîdește
 după culoarea de cenușă.
 Și cînd din puding o folie
 îți tai, idilic și tihnit,
 să-ți amintești că ocest sur dușman,
 în glante concentrat ca-ntr-o pilulă,

sub moțul meu sălbatec,
 în frunte m-a lovit.

Mă aflam împreună cu prietenul meu american specialist în problema împotriri-
 virii la rău prin nonviolenta, chiar pe locul unde fusese ucis John Kennedy.

La Dallas ploua și pușini trecători aveau gulerile ridicata, și păriile infundate
 peste urechi, de parcă ar fi căutat să-și ascundă fața unul de altul.

Da, era același oraș unde în ziua sosirii lui John Kennedy apărură afișe înfăși-
 șind din profil și din față chipul președintelui și purtînd inscripția: «Se caută un
 criminal de stat».

— Mașina președintelui se afla cam aici. . . Profesorul coborî de pe trotuar
 și arătă cu virful bont al gheții învelșul gol al unui pachet de țigări Camel care
 se lipise de asfaltul ud. Botul trist al cămăii de pe pachet abia se mai zărea,
 strîvit de cauciucul automobilului.

— Pușca cu vizor a fost descoperită acolo, și profesorul arătă spre una din
 ferestrele cenușii ale clădirii depozitului de cîrși. Dar de fapt s-ar fi putut trage
 și de dincolo, de pe pod. Și s-ar fi putut și de dincolo, de la stația de taxi. Dacă
 te urcai pe acoperișul unei mașini, aveai o perspectivă perfectă. Pe lîngă aceasta,
 sint și mașini decapotabile. . .

M-am simțit nu știu cum, foarte stîngerit și am dat din umeri. Aveam senti-
 mentul că cineva vrea să tragă în mine.

Ne-am urcat din nou în taxiul care ne aștepta.

— Du-ne la barul lui Jack Ruby, am spus eu.

— Yes sir, răspuse afabil șoferul, dar mi-sa părut că în glasul lui dăduse o
 notă de ironie. «Probabil că mulți îi cer lucrul ăsta. . .», mi-am zis în gînd.

În vitrina cu fotografii de la intrarea în bar șerpii erau trupuri goale de femei.
 Programul începea la ora unsprezece și nu era decît nouă și jumătate, iar sala,
 nu prea mare, cu draperii mov, lipse de gust, era încă pustie. Numai la o masă
 într-un colț se aflau doi gentlemani cu chipurile de un roșu aprins, care sorbeau
 suc de roșii din niște pahare înalte. E adevărat că cei doi gentlemani nu păreau
 cîteuși de pușin a fi membrii unei societăți de propagandă pentru sucurile naturale.
 Fără să ne mai întreb, chelnerul ne aduse două pahare identice. Am gustat; era
 un suc de cea mai bună calitate, dar din păcate alcoolul nu te prea pîcă de lîmbă.

— Nu cumva aveți ceva mai tare? I-am întrebă.

— Sînteți în Texas, sir, îmi atrasă atenția, plini de demitate, chelnerul. Legile
 statului nostru interzic vinzarea băuturilor spirtoase în localurile publice. Apoi
 chelnerul se aplecă peste masă, chipurile să șteargă niște fărîmături inexistente,
 și adăugă pe un ton intim: — Dar după colț este o prăvălie, sir. . .

Profesorul îmi arătă, clipind șiret din ochi, masa la care ședea cel doi gentle-
 mani cu chipurile purpurii.

Privii într-acolo și nici nu-mi veni să-mi cred ochilor vîzînd în acest «loc de
 pierzanie al capitalismului în descompunere», sticla binecunoscută, și mult lubie,
 cu grișă ocrotită de niște picioare pîroase, în pan taloni sulfuroși, ea, vocea, invin-
 cibă, ascunsă făfărie sub masă, dar strălucind tot aice de viclen ca undeva, în
 «Lactobarul» din piața Pușkin, unde atîdată fusese renumita berărie numărul 4.

Profesorul se duse la magazin, cumpără și el o sticlă și curînd picioarele mele
 simțiră sub masă formele prelungi ale reci ale corpului delicat.

Sucul de tomate căpătă imediat alte calități gustative, și eu începui să privesc
 în jur, căutînd să descopăr cu ochii mei pătrunzătoare, așa cel puțin credeam, chi-
 puri de complotiști și criminali.

Dar mai toți clienții aveau figuri satisfăcute și totodată puțin intimidată de funcționari veniți în interes de serviciu din orașele de provincie, chipuri de părinți de familie, care o zi, două se bucurau și ei de așa zisa viață frumoasă, pentru ca apoi, un an întreg, să aibă ce povesti partenerilor la jocul de cărți.

Unii, foarte pușini, erau însoțiți de fete ce păreau a fi secretare sau vânzătoare. La început fetele se așteptau rezervate, dar treptat se înviorau și le permiteau acestor tați de familie modeste gesturi de libertate.

Mi-am amintit cuvintele: «Desfrul lor naiv și cumscedu». Unde sînt gangsterii sumbri care mestecă tutun și poartă sub braț pistoale prinse în curele? Unde sînt morfinomanii istoviți și vestalele vicului cu ochi hipnotici, cu browniguri de placină în poșetele din piele de crocodil?

Eram dezamăgit.

— La drept vorbind, asta nu este barul lui Jack Ruby, sir, îmi șopti, la ieșire, portarul, apreciind cum se cuvine dolarul primit bacșiș. Șoferii aduc aici curiști, căpătînd bineînțeles ceva din partea administrației...

— Am văzut eu, că aici nu sînt decît tați de familie, îi răspunsei nemulțumit.

— Tații de familie sînt vizitatorii principali ai tuturor barurilor, sir, zîmbi blînd portarul. De altfel și Oswald a fost tată de familie. Barul lui Jack Ruby se află alături, prima ușă la stînga, dar acum este închis. Îndrăznesc să vă asigur, sir, că nu diferă întru nimic de al nostru. S-ar putea spune că nu e la mijloc nici un fel de înșelătorie...

Am ieșit în stradă și ne-am apropiat de ușa unde fusese alcădăta barul lui Jack Ruby. Pe ușă fusese fixată o placă purcînd următoarea inscripție: «Școală sportivă pentru tineret patronată de poliția orașului Dallas».

Sînt John Fitzgerald,

pe vremuri micul Johni.

În frageda pruncie nu m-am jucat cu păpușile,

ci cu soldași, cu arme,

cu vase de război.

Uns pînă la urechi cu marmeladă,

mi-aduc aminte c-am întrebant odată:

«Mamă,

Lincoln pentru ce a fost omorât?»

Mama n-a socotit întrebarea mea

o nerozie de copil,

și, silindu-se să-mi dea un răspuns ci mă potrivea,

m-a luat de după gît,

și netezindu-mi părul ciufuit,

a rostit, trist:

«Pentru că era înalt de statură...»

Pe urmă am citit cartea lui Swift, —

un rezumat pentru cei mici, —

am citit-o cu ochi de copil,

dar cu o înțelegere matură,

și mi-amintesc desenul

care-l reprezenta pe Gulliver

legat cu sfori

fedele,

pe cînd pe pieptul lui dănuia

ceata de pitici.

Apoi,

mai tîrziu,

în război,

înconjurat de urletul oceanului dezlănțuit,

bucuras că încă exist,

cu obrazul biciuit de furtună,

mi-a trecut prin gînd

«piticul fascist»

Gulliver,

a putut să fie Gulliver

doar atunci cînd

a înălțatur Gulliverii din calea sa.

Mai, tîrziu,

cînd am fost alns

și-am primit să fiu

președinte, —

periculoasă funcțiune —

cu întreaga-mi ființă

încătușată de liiputani,

am înțeles de minune

că nu între popoare

epoca înalță hotare,

ci între Gulliverii tuturor sărilor

și între pitici.

Cu butoale de lingusiri,

dar mai ales cu butoale de ură,

pentru cinstita mea străduință,

pentru că nopți și zile

treceam peste

aghiie nort

trăgînd în urma mea,

de sfori,

flatile,

piticii m-au plătit după măsură.

Microbii nu-s distrugi de oameni,

ci ei pe oameni îi ucid.

Privite prin vizoare,

iubite frate Leven Hug,

cad lacrimile noastre-n vid !

Cu cele mai solide sfori,

cu sfori de siage,

piticii

m-au legat

de miini și de picioare

Da, m-au legat cu multă dibăcie,

Au dispărut și întrigi și avint

De lespede de piatră strivită,

ca a pitiei,

răpus,

de birocrație,

și Robert mort,
și Jacky în doliu, cu copiii,
au părăsit mormîntul meu trist din Arlington.
Se-abat deasupra lui, în zori,
cînduri de negre ciari.

Au dispărut:
discursuri,
festinuri,
intruniri.

Da, orice om politic,
cînd altă treabă n-are,
e predispus la cugetare.

Așadar iată: fiul dumneavoastră,
care doboară fără ură,
din simplită curiozitate,
ochind cu bile,

aeroplane
și curosoate,
soldați plecînd voioși la bădălie,
acest copil naiv aș vrea să știe
de ce John Kennedy a fost răpus de glonte:
pentru că-a fost înalt de statură.

«Bang-bang!»
Răsună clopetul deasupra ciupercilor atomice,
deasupra sicriilor de piatră sură,
stînd vertical.
Sfîrșite cu-această comedie!
Opriți metrou și automobile!
Opriți această farsă, acest sinistru vis!
John Kennedy,

John Kennedy
a fost ucis!

«Biroul nostru de turism vă recomandă o interesantă excursie în interiorul statului Libertății. Lăsurii speciale de mare viteză vă vor transporta pînă sub toracele statuii. Urcînd pe scări, veți putea traversa toracele statuii, prevăzute cu un încăpător balcon, de unde veți putea contempla o superbă panoramă a orașului New York. Jos, la picioarele statuii, veți găsi numeroase chioșcuri cu băuturi răcoritoare, unde veți putea cumpăra pe un preț minim, copii în miniatură ale acestui monument unic în lume.»

(Dintr-o reclamă)

Cică atunci cînd au adus statuia
și, desfăcută în bucăți,
au dat-o jos de pe vapor,
au tras la țarm, legate cu odgoane,
ba falca uriașă,
ba degetul enorm,
ba un picior.

Zăcea acolo Libertatea,
în bucățele desfăcută,

ca sfîșiată de un cîrd de ciari.
Bărți cu motor sosedu, și curioși
se fotografiau zînd
pe zădul Libertății, desori.

Unii intrau în țeastă ei, să vadă
de nu-i la mijloc vreun șiretlic.
Și-apoi rideau în hohote.

«E-o toantă!

N-are în țeastă creier nici un pic!»
S-au apucat s-o tragă de pulpane.

(De, oamenii nu-i schimbi: așa rămîn.)

Și îi striveau, țînîndu-se de burdă,
gigantical și ruginitul sîn.
Acuma însă, stă-n picioare.

La poale e o colonadă.

Se ridicat și nu mai stă-ntr-o rîndă.
Și capu-i stă pe umeri, așa cum se cuvine,
așa cum se cuvine

ține făclia-n mîndă.

Dar nu știu avioanele ce zboară

deasupra ei,
în acolade lungi,

că inima s-a pierdut
în zărvă
și în cumplita forțată de-atunci.

Se nălță tot mai sus,
și Fetișcana

și-a cucerit un loc în omenire.

Dar dacă nu ai inimă-n zădar
ajungi pe culme, sus, —
e-o amăgire.

Dacă n-ai inimă, sau dacă
ți-a adormit,

și doarme strună,
nu poți, cu cuie și șuruburi

să-mbini al Libertății trup.
Statuile le-au spus că-s liberi,

dar oamenii pricep
că spun minciuni.

E o fantomă monumentală.

Căci Libertatea n-are încă
adevărată intrupare,

și zac bucăți din trupu-i candid,
zac aruncate
la-nțiplare,

de parcă o hoardă furioasă
l-a sfîrțecot

gigantul trup.
Desăvîrșiți-i voi făptura,
culegeți fiecare ciob,

vai, fii și fiice, vai prieteni și frați
 de pe întregul glob.
 Lăsați urmașilor poruncă,
 lăsați cuvint
 din gură-n gură.
 să plămădească Libertatea
 stringind
 spărtură cu spărtură.
 Și nu cu glad strapăși-i trupul,
 ci să-l scâlțați
 în apă vie
 ca pe pământ să se înalțe
 și veșnic tinără
 să fie.
 E de-nfeiesc că nu-ntr-o noapte
 poți să înalți,
 sub clar de lună,
 și nu poți s-o ridici tu singur,
 ci laolaltă,
 împreună.
 Cu pietricele Libertatea s-o ridicăți,
 cu viclenie,
 dar nu fiți prea vicleni
 căci soarta
 viclenă-adeșea se răzbună.
 S-o ridicăți spre ajutorarea
 celor desculți
 cu burta goală,
 zmuçiți-o zdăvăn de-i nevoie,
 dar n-o smuciți
 la nimereală.
 Iar dacă ticăloși sau șmecheri
 își fură inima,
 în dar
 și-o dăm pe-o noastră, Libertate,
 și n-o să fim
 în zădă,
 căci dîndu-și inimile noastre,
 de vlagă pline,
 sau bătrîne,
 numai atunci în pieptul nostru
 vom ști
 că inima rămîne.
 Să plămădim deci, Libertatea,
 nu înăduindu-o
 cu mult foc,
 ci să luptăm din răspuțere
 să-i punem inima
 la loc !

1967—1969

În românește de VIRGIL TEODORESCU

PETER HANDKE

Noile experiențe

1966 /

la bayreuth /
 înaintea unei reprezentații cu opera « tristan și isolda » /
 într-un loc de parcare /
 am vîrît /
 pentru prima dată /
 o monedă /
 într-un automat de parcare : /
 pentru mine a fost o nouă experiență /
 și deaceia se spune /
 că ești mindru /
 de noile experiențe /
 am fost mindru /
 de noua experiență /

mă întrebam / :

cînd am înțaiat pentru prima dată cu propriile mele mîini o ușă ? /
 și unde am mîncat pentru prima dată o furnică într-o bucată de piine ? /
 și în care împrejurare am văzut pentru prima dată apă fierbînd ? /
 și unde pentru prima dată sub o pungă de celofan m-am simțit fără aer ? /
 și cînd am expediat pentru prima dată o scrisoare EXPRESS ? /

la Berlin /
 în ce an ? /
 cînd m-am pierdut de mîna mamei /
 în șirul celor așteptînd în foța cinematografului /
 și pentru prima dată /
 mi-am făcut neavale /
 pe un merman de ruine /

1948 /

la granița bavaro-austriacă /

în localitatea bayrisch-gmain /
 într-o casă cu numărul care ? /
 am văzut /
 pe scheletul unui bat /
 sub un giulgiu /
 îndărătul florilor /
 pentru prima dată /
 un om /
 plecat dintre vii /

în austria /
 mai târziu /
 « cînd » ? /
 nu ştiu /
 « în ce împrejurări ? »
 ridicîndu-mi ochii /
 şi văzînd-o pe mama /
 la o anumită distanţă /
 « la ce distanţă ? » /
 la distanţa /
 dintre mine şi masă /
 stînd şi călcînd /
 m-a copleşit /
 deoarec acolo /
 AM PRIVIT-O /
 pentru prima dată /
 într-un fel de pudic /
 tacit /
 distanţa pînă la masă /
 deveni o distanţă pudică /
 şi însuşi /
 părul de pe creştet /
 păr pudic /
 şi miinile /
 miini pudice /
 şi ochii /
 pentru prima dată /
 deveniră ochi pudici /

1952 /
 vara /
 pe cînd /
 (din clăciună trimis acasă de la praznicul în amintirea bunicii înmormintate pentru
 a aduce unui îndoliat şigărite uitate) /
 am păşit în spaţiul gol /
 în care moartea /
 trei zile /
 zăcuse-n coşciug /
 şi în spaţiu /
 n-am văzut /
 decît sovoasa cîrpă de vase /

dintr-o glastră /
 pusă pe podea /
 am avut de-a face /
 pentru prima dată în viaţă /
 cu teama de moarte /
 şi numai pentru că mi s-a spus /
 că unaia în convulsiile morţii /
 sudoarea rece îi curge pe spinare /
 am putut /
 gîndindu-mă la vorbele spuse /
 încă o dată /
 să înfrîng /
 spăima de moarte /

mai târziu /
 am văzut /
 (după ce mi se vorbise mereu despre nebulii periculoşi) /
 pentru prima dată /
 un nebul nepericulos /
 am strivit pentru prima dată /
 o felie de lămîie /
 cu o stercătoare /
 de lămîie /
 am văzut pentru prima dată /
 coca cola /
 pe zăpadă /
 pe drumul alpin spre grossglockner /
 am văzut pentru prima dată /
 într-un film /
 la porunca: miinile sus ! /
 am văzut /
 mina /
 unuia c-un singur braţ /
 ridicîndu-se /
 pentru prima dată /
 (pe cînd trebuia să mă pronunţ) /
 n-am mai avut nimic de spus /
 am văzut /
 în toamna timpurie a lui 1967 /
 în amsterdam /
 pentru prima dată /
 o păpuşă cu ochelari /

acum mă întreb / :

cînd /
 voi auzi /
 pentru prima dată
 despre cineva /
 care va putea /
 să-şi ia /

umbrela cu el /
după moarte?]

1967 /

azi /

la 13 noiembrie /

(cu toate că s-ar putea spune: «îi văd ca de prima dată») /

văd /

nu pentru prima dată /

un copil pozat /

care /

din pricina războiului /

umblă în cîrje /

c-un singur picior /

și nu numai pentru prima dată /

(cu toate că s-ar putea să se cheme: «ca de prima dată») /

văd /

o altă imagine /

în care un reprezentant al autorității /

unul reprezentat prin autoritate /

se așază în spate /

și nu pentru prima dată /

citește despre faptul /

că cineva a fost snopit în bătaie /

pină s-a hotărît să facă declarații /

că n-a fost snopit în bătaie /

dar /

intr-adevăr pentru prima dată /

văd azi /

la 13 noiembrie 1967 /

pe strada care locuiesc /

în fața hotelului royal /

pe trotuar /

stînd un preș /

și citește în revista ilustrată /

că un sinucigaș în vîrstă de patruzeci de ani /

și-a scris scrisoarea de odio pe propria-i piele /

și înainte cu clevele zile am văzut /

pentru prima dată /

interiorul /

unei scări rulante /

pentru prima dată /

întî-un singur xiar /

pentru o singură persoană /

mai mult de cincisprezece anunțuri mortuare /

și am văzut /

pentru prima dată /

în pumnul /

unui rege /

un pește tocmai prins /

și am văzut pentru prima dată /

cafeaua din ceașcă /
brusc răsturnîndu-se /
pe fața albă de masă /
în TRANSEUROPAEXPRESS /

Raporturile de posesiune

Începînd chiar cu vorba EU apar greutățile.

Mai mulți domni

au comandat cu mai mult timp înainte cîteva sticle de șampanie;

un călător

revine din vagonul-restaurant în compartiment;

alergătorii pe suta de metri

după startul greșit se readună în fața grărilor de start;

și invalidul

la intrarea pe peron perforoază biletele de călătorie;

Unde-i șampania NOASTRĂ? țipă domni la chelnerul care trece grăbit pe lângă
domni fără șampania lor;

asta-i locul MEU! se răstește călătorul la celălalt călător care s-a lăsat pe locul său;

șterge-o din groapa MEA de start! țipă alergătorul pe suta de metri

apre celălalt alergător pe suta de metri, care și-a întins virful

panofului în groapa de start a celuialt alergător pe suta de metri;

nu accept jefuirea mîndriei MELE! țipă invalidul la bejivul care

umazindu-se de treaba lui de pe peron intenționează să-i fure mîndria;

A MEA:

autoritatea suveranului peste supușii SĂI

adresă de mulțumire a supușilor către suveranii LOR

posibilitatea de acuzare a celor jefuiți

posibilitatea de apărare a jefuitorului

posibilitatea celui ce și-a pierdut conștiința de sine

și posibilitatea de confirmare a celui conștient de sine;

A fost ora MEA! scrie omul de stat în memoriile sale;

«fotografia MEA! strigă plin de încintare cel fotografiat pentru prima dată;

potențial MEU a putut să înghită hrană lichidă! E afirmația medicului cînd pentru

boalnav reopare speranța;

asta e muntele MEU! notează în jurnal primul care l-a escaladat și după ce a înfișat

drapelul țării sale în zăpada de pe

unde-i japonezul MEU? se interesează gazda unei serate la care participă și un

japonez.

AL MEU:

dreptul celor mari asupra celor mici a cumințelor
dar și conjurația celor mici
împotriva nesiguranței, neîncrederii
ca nesiguranța să dobindească încredere:

Lumea MEA și
afacerile MELE și

interiorul MEU și
amintirea MEA:

Ca o posibilitate care se poate afirma
dar și ca o posibilitate de a te putea adapta:

popagatul MEU (femeia după ce a trecut catastrofa care-i luase totul în afară de
popagal)

pământul MEU (moșierul dimineața)
lustragiul MEU (scriitorul Willy Haas către Hugo von Hofmannsthal)
statul MEU (moșierul seara)

A MEA

este expresia utilizată de comisar când lămurește crima
dar nu în legătură cu crima în sine;
este expresia intermișatului când se referă la celula sa
dar nu și la întreaga închisoare;
este expresia utilizată de pasager pentru partea de lingă hublou
dar nu și atunci când se prăbușește aparatul;
este expresia întrebunată de trudită pentru produsul lui
dar nu și în fața patronului;
este expresia utilizată de cel examinat când își arată radiografa
dar numai în cazul că e sănătos;

A MEA

e jucăria spune copilul
dar nu pentru el însuși;
sătui MEI de viață ! spune sora din sanatoriul celor sătui de viață;
bucdăria MEA ! spune femeia măritată;
ministerul MEU de externe ! spune șeful guvernului;
dumnezeul MEU ! spune cel speriat.

Și noi vorbim și auzim

despre adevărul NOSTRU
precum și judecata MEA preferată
și deosemeni despre
rezervele NOASTRE de aur
și deosemeni despre
fotografia MEA de nuntă
și nu la urmă
despre nevinovații NOȘTRI condamnați odinioară:

dar nimeni nu vorbește și nu aude
despre poliția NOASTRĂ călare sau
despre bușile NOASTRE supte de foame sau
despre ultimile NOASTRE zile sau
despre împușcăturile NOASTRE într-o gură umplută cu apă și
mormanele NOASTRE de gunoi sau
faile NOASTRE de soț pentru decapitați și
cărșiașii NOȘTRI de pe treptele bisericii sau
indicii NOȘTRI de sinucidere întoncații

să trecem sub tăcere
cazul
când nu merită
să vorbim despre al MEU și al NOSTRU:
de exemplu despre mărul meu străpuns de vierme
becul NOSTRU spart
de exemplu despre
umedul MEU băș de chibrit

să trecem sub tăcere
situația
tatălui
care spune în fața copilului său
uclis de anvelopele gemene ale unui camion;
asta NU E fiica mea
asta NU E fiica mea —

să trecem sub tăcere
și cazul nabunului
care țipă fără întrerupere:
asta NU-I vocea mea
asta NU-I vocea mea —

și încă
situația
celui căutat prin mandat de arestare
care afirmă cu tărie în fața copiei de pe mandatul de arestare:
asta nu-s EU
asta nu-s EU

Să trecem sub tăcere

În românește de PETRE STOICA

Ori de câte ori se vorbește despre Peter Handke (și nu s-ar putea spune că numele
său e pronunțat cu parimonie...) cititorilor îi se amintește de faimasa întrunire a
«Grupului 47» (ținută în anul 1966 la Universitatea Princeton din Statele Unite).

Proaspăt descins din Austria, tânărul Handke s-a remarcat la tribună într-un mod de-a dreptul impresionant. Dar nu cu propria-i literatură (inexistentă la acea dată), ci prin vehemența cu care criticase cele citite de unii invitați ai «Grupului». Lua taurul de coarne, un taur bătrîn și obosit însă, pe cale de a expia. Handke o știa prea bine, și o sublinia cu argumente irefutabile: scriitorii «Grupului» nu mai constituie o «opozitie», s-au arizivat, dinamita lor conține o pulbere umedă... Ceea ce le reproșă: Pasivitatea, sleirea elanului negator, lipsa incisivității critice, urma să le reanime foarte curînd el însuși: în calitate de dramaturg, poet și prozator. Sau: ca simplu autor de texte, dacă ținem seama de faptul că în cazul său genurile literare se contopesc pe partitura unui registru în care e urmărită doar manipularea cuvîntului. Spunem «manipularea cuvîntului», întrucît pentru Handke cuvintele primesc o însemnătate, o funcție aparte, ele fiind manipulate de el, asemenea vieții, a societății în care trăiește. Ca atare, ele trebuie să reflecte, sub formă lingvistică, o anumită realitate. Dacă lumea este paradoxală și absurdă, și limbajul trebuie transformat în paradox, Același lucru se poate spune și despre banalitatea vădită a limbajului său, reflex al unei existente banale izvorite din solul arid al tehnocrației. Trebuie reținut că în cazul lui Handke nu avem de a face cu experimental literar gratuit (pe planul limbii germane desfășurate încă de la August Stramm...) frecvent înfîlînit la numeroșii săi contemporani, care își închipuie că e suficient să descâlcezeși limba, s-o sfîrteci, s-o «anarhizezi», spre a protesta împotriva «societății de consum»! Handke șine ca literatura să-și păstreze substanța, mesajul, comunicarea. Critica sa e subtil ironică, iritarea, agresivitatea nu e declarată sau trimbată (ca la Enzensberger bundard) ci insinuantă, sugerată cu mijloace specifice artei. De reținut că spuse de Handke însuși despre felul de a înțelege viața și arta: «În ceea ce privește realitatea, eu nu intenționez să-i dezvălui obiectele, ci a nu le lăsa nespusă gîndirii». Ne aflăm așadar departe alt de experimental literar în sine, ca și de literatura documentară, jurnalistică și propagandistică (de tip Hochhut sau Peter Weiss). Iată și explicația pentru care Peter Handke este astăzi unul dintre cei mai apreciați scriitori de limbă germană.

S-a născut în anul 1942 la Griffn (regiunea Karinci). A urmat cursurile unui liceu înscut cu elevi destinați carierei procești. Între anii 1961—1965 a studiat la Graz științele juridice. Printre sticle, este autorul următoarelor drgi: Die Harmonien (Bondarii, roman — 1966), Der Hossierer (Negatorul ambulant, roman — 1967), Die Jenseits der Aussenwelt (Lumea interioară a lumii din afara lumii interioare, versuri — 1968), Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, (Tasma portarului la lovitura de 11 metri, proză — 1970). Dintr-o numeroasăle sale piese de succes, notăm: Publikumsbescheinigungen — Insulara publicului (1966) și Kaspar (1967). Handke deține marile Premii Gerhart Hauptmann.

un interpret al civilizației contemporane

HERBERT MARCUSE

Interviu

cu

HERBERT MARCUSE

la

San Diego

Simptom, cauză — nu întotdeauna le descurcăm ușor. De pildă: este caracteristic pentru Marcuse că a devenit dascăl în California de Sud sau este caracteristic pentru California de Sud că și l-a ales dascăl pe Marcuse? Epopeea tragic-hazlie înfiripată în jurul acestei împerecheri ilustrează și mai bine încurcătura.

Universitatea California este un balastru cu două capete. Un sistem unic, cu regulamente și conducere, supus controlului unui corp guvernamental de 16 personalități, prezidat în ultimă instanță de mult-actatizatului guvernator Ronald Reagan (fost actor de filme western, sexagenar, orator energic, conservator cinic). Și totuși — 9 universități autonome, unele vechi și faimoase (Berkeley, Los Angeles), altele modeste și miciute (Irvine, Davis). Dialectică academică a unui stat care a fost înființat de călugări franciscani și care, acum, se laudă că este pe locul cinci în lerarhia producției mondiale industriale globale. Un stat al cărui nume a fost ales dintr-un roman cavaleresc și care, acum, luptă din greu să-și conserve codrii uriași de redwoods împotriva deșertului de beton al supra-soselelor.

Aerul din Nuestra Señora Reyna de Los Angeles este la fel de poluat ca cel din New York.

Pe plaja din San Diego bogățiași au fost izgoniți de tineri hirsuți și nepăsători care-și poartă cu urindrie plete și costumația bizară, se închină lui Buddha și demonstrează împotriva militarismului. Cea mai veche așezare omenescă din California era, până acum vreo 30—40 de ani, aproape necunoscută, cum se și cuvine unui loc care nu făcea decât să tot înceapă. Ca să reușescă, San Diego își vinde sufletul «diavolului»: devine bază navală, se leagă de industriile de război, se consolidează cu toate prejudecățile inevitabile unei dominații masive a militarilor în retragere în cadrul populației. Statisticienii sociologiei politice ne informează că, încă și azi, zona dintre San Diego și Los Angeles se numără printre cele mai conservatoare din Statele Unite. Dar și printre cele mai afuente — treptat, așază de albastru încălșinat al cerului, de uscăciunea disponibilă a dealurilor și de valurile mingioase ale

golfurilor, bogățiași mai tineri sau mai bătrâni încep să se așeze în La Jolla. (Ca și Los Angeles, San Diego este un arhipelag de mici orașele, unele bogate, unele sărăce, unele active, altele adormite). În ei se deșteaptă generozitatea întirziată, acea reșucare altă de cliplă pentru psihologia capitalistului american care, după decenii de cruntă, neierătoare competiție, parvenire și tensiune se descarcă brusc în vreun gest de filantropie (acum 30 de ani) sau de închinare ideologică în fața celor pe care i-a combătut până acum (în ultimele decenii).

Universitatea San Diego este produsul acestor tendințe contradictorii: bogățiași relaxați al La Jolla, energia ambițioasă și crudă a unui San Diego central și, între ele, dezorientat, orgolios, minos, un tineret blond și bronzat care își caută școlul în lipsa de scop. Ea a luat ființă în 1964, precedată fiind de un mic laborator de oceanografie. Încă din clipa intrării în funcțiune, catedrele s-au străduit să-și construiască un specific: cele de științe fizice și naturale au acumulat laureați Nobel, lingvistica s-a axat exclusiv pe transformationalism, psihologia pe anume teorii moderne, literatura a hotărât să renunțe la diviziunile uzuale după limbi. Filozofia l-a invitat pe Marcuse.

Marcuse se stabilește în Statele Unite încă din 1934, devine cetățean american în 1940, este cercetător la diferite institute, ba chiar (cine-și mai amintește azi?) salariat al Departamentului de Stat și al Oficiului de Studii Strategice (1941—1950). În tot acest timp nu este cu mult mai mult decât un necunoscut. Dar, în 1954, prestigioasa universitate Brandeis îl angajează profesor și în 1955, apare *Eros și civilizație* — Marcuse devine o figură de primă importanță.

În 1965, când Marcuse își lua în primire funcția, în California conflictul între «burg» și «robă» (town and gown, cum se spunea în Evul Mediu) era în tot: pentru rebeli, universitatea devenea simbol al unui instituționalism corupt, pentru conservatori cauza (mai curind decât oglinda) a dezecilibrelor sociale. Ambele părți își găseau în universitate un teren de luptă pentru conflictele care, cumva, nu explodau în contextul național mai larg. Cel care nu se împacău cu viziunea largă a fostului președinte al Universității California, Clark Kerr, puteau cu atât mai puțin să susțină ideea prezenței lui Marcuse în San Diego. Sosește sub o ploaie de amenințări: «legiunea americană» și alte grupuri de extremă dreaptă bombardează rectoratul cu cereri de rupere a contractului. În primăvara lui 1968 președintele devine atle de mare înclint Marcuse este nevoit să ceară protecția poliției, iar apoi să dispară pe câteva săptămâni din localitate, până la liniștirea spiritelor. Dar disputele se din lanț: prima luptă pentru reînnoirea contractului (1967) este câștigată datorită unei abile manevre a rectorului. A doua reînnoire (1970) eșuează. Marcuse încețoșă de a mai fi, din punct de vedere formal, membru al corpului academic. Dar, din nou, abilitatea salvatoare a șefului de catedră îl îngăduie să-și păstreze pe încă un al biroul, salariul, secretara și lucrul cu doctoranzii (opt la număr) ale căror lucrări sunt în curs.

Între timp tensiunea creșcuse — manifestațiile în favoarea Angelei Davis din toamna lui 1969 (atunci când regeșii au încercat să o elimine din post din cauza vederilor ei comuniste), manifestațiile împotriva războiului din Vietnam, împotriva intervenției din Cambodia, l-au găsit pe Marcuse, adesea cu înflăcărare, în fruntea marșurilor și discursurilor. Spiritele s-au agitat și mai mult acum cteva luni, când la inițiativa unui grup de cetățeni și studenți, a fost invitat să vorbească la universitate Fred Schwartz, figură notorie de anti-comunist de profesie, patronul unei «cruciade» care își mută satura zgomotoasă din oraș în oraș. Marcuse nu numai că a refuzat să apară la aceeași tribună cu Schwartz, dar a și exprimat în scris părerea că universitatea ar trebui să îl împiedice să vorbească în sălile ei de conferință. Motiv bun pentru onctose predici ale presei californiene privind «libertatea cuvîntului», urmate de lungi și vulcanice contraverses în rubricile de scrisori de la cititori.

Îl regăsim pe profesorul Marcuse schimbă. În puținele ocazii anterioare, mai curînd publice, era mai nervos, dar și mai hotărît, uneori așînd chiar o nuanță de tribun popular. Acuzările de radicalism (de isterie chiar) îi pe care numeroși dușmani nu se sfîșu să îi auziră ar fi putut atunci părea credibile, lăsată acum în biroul lui, tapizat cu cărți, la etajul al doilea al bibliotecii «vchi» (cea de pe campusul *Revelle* al universității). Fumează ca de obicei scurte țigări de fol dintr-un tucan foarte negru. «București? Correspundez cu N. Tertulian pe care l-am întîlnit acum cîțiva ani la Geneva». E îmbrăcat modest, cu nonșalanța vestimentară pe care o are aici toată lumea; cine poartă cravată afară de cel de la serviciul administrativ și financiar? Oricum, nu Marcuse: haină în carouri, un pullover subțire gălbui, o cămașă groasă. Coama leonină albă pare totuși puțin rărită; de foarte aproape, ochii sînt așeri, iar trăsăturile sînt senine. Accentul german e evident, chiar după atîtia ani — de alfel tot aerul său îmi este familiar, îmi amîntescă ciudat de bîtrîni meșteșugari sau intelectualii politici din vreau orășel bănățean sau ardelean. Ordonat, puțin icăit, dar grîul și cunoscute («Să închidem usa aia, trage puțin»), bucuros de amîntiri, cu cultul prieteniei, al plîmbărilor în natură, cu micile prejudecăți simpatice consolidate de vîrstă pe care nu și-ar mai da ostenala să le revizuiască, gesturi de autoritate paternă vite firese, o politețe rezervată dar tîlnid clar de o lume mai veche. Tot încerc să îl împing spre măturii despre La Jolla («Există un peisaj predilect, armonios stilului lăuntric? Poate cineva îl găsește abia tîrziu în viață?» etc.), dar zadarnic. Sigur, e frumos aici, îi place oceanul, dar mai ales îi place peisajul neocomercializat, «neplăcut» oricare ar fi el, se simce mult legat de Freiburg, de Pădurea Neagră, de munșii Șviteri, și se încordează aproape anual acolo. «Aici, în San Diego, contextul politic îmi displace, e cam conservator». Te-ai fi așteptat la mai multă amărăciune sau violență după toate pătaniile lui de pînă acum. Dar conul e de fapt timid, nesigur, parcă dîmle de confirmarea interlocutorului. «Nu, nu se pare?» «Uscăclune californiană!», spun.

Trecut discuția se întoarce spre artă. Chiar la asta lucra acum profesorul Marcuse, la un studiu despre estetică, literatură. («Revin la primele mele preocupări care erau Schiller, *Künstler-romane*») La urma urmel și bună și prieten Adorno, pe care îl tot amîntesc, a lăsat ca op postum o voluminoasă Estetică. Din nou mă surprinde printr-un atac vehement la adresa tendințelor moderniste de a suprapune arta realității: tot acest «living theatre», teatrul de guerrilla, dar și arta pop, pur și simplu periclităză esteticul. «Esteticul nu poate exista decît în prezența unui element de alienare, de distanțare, altmînterî demnitatea și autonomia lui se dizolvă». Iar dacă e vorba de cele mai bune căi de a pătrunde în real, atunci este preferabilă maniera estetică a unor Mann, Doderer. (Musil, adaug eu. «Musil — mă pliticește, nu-l pot citi decît pe sîrîte»). De multe ori are acest suris de ștergare care totuși trage puțin cu coada ochiului, să vadă, nu cumva a mers prea departe? Va fi fost cîndva acest suris mai sarcastic, sau mai crud, dar acum e blînd, malția s-a spulberat, și-a pierdut puterea, este numai o amîntire care pigmentăză puțin risul binevoitor. «Beckett este adevărată constîntă a epocii noastre, artistul al cel mai mare, Ionesco e mai ambiguu, dar *Ugogo* fără simbrile. Rîneceri mi-au plăcut foarte mult». Dar nici realismele academice de tot soiul ale secolului nostru nu i se par de fel mai arăgătoare. «Pseudo-realism, inapetudini artistice în fond, aici realismul secolului XIX era cu totul altceva — o artă în care domnea tipicul, în care suflul romantic era mereu prezent — nici academism, nici reducere la realitatea frustă».

Dar atunci, care este mecanismul acțiunii sociale a artei? (Căci Marcuse începe discuția subliniînd importanța artei în cadrul «revoluției culturale», care e se pare iminentă în lumea apuseană.) «Tare mi-ar plăcea să știu care este», ride. «Oricum

e un fapt că aproape toți marii artiști ai lumii au fost non-politici. Și asta se aplică și secolului XX: Kafka, Joyce, Beckett, Schönberg, Bery. Singura mare excepție este Brecht, dar azi, cînd îl cunoaștem mai bine toată opera, ce constatăm? Că partea cea mai valabilă a operei sale este poezia». (Îl contrazic cu oarecare însuflețire, încercînd să explic de ce *Lehrstücke*, cele mai politice opere ale lui Brecht, mi se par și cele mai bune. «Nu înțeleg, dar de fapt îți place acolo trans-politcul». Nu sînt de acord, dar nu insist.) «Orice revoluție în artă trebuie să fie o revoluție în formă și cazul tip pe care l-aș propune este acela al lui Rimbaud. Pe măsura ce se efectuează această revoluție a formei, arta își integrează în mod specific elemente ale realității».

Marcuse revine mereu la perioada goetheană, perioada de vîrf a culturii germane, cînd e vorba de a găsi sugestii (poate chiar substanță) în ceea ce privește mersul mai departe al gîndirii. «Nu în ultimul rînd în ce privește raportul între estetic și social». Oricum, îl spun, astfel de păreri diferă considerabil de cele vehiculate uneori în numele gîndirii marcusiene. «Evident, și asta poate din vina mea. Vreau să revizuesc în parte formulările privind «moartea artei» din lucrări mai vechi ale mele. Numai o stare de totală barbarie poate suporta absența artei».

În afară de «Goethezeit», perioada glorioasă a culturii germane i se pare, prin excelență, epoca anilor 20. Literatura germană actuală nu a atins încă o astfel de culme, dar nume ca Günther Grass sau Reinhard Lettau situează de pe acum epoca foarte sus; la fel «un critic ca Enzensberger cu ale cărei păreri sînt de cele mai multe ori de acord». Cînd vine vorba de Lukacs se simce oarecare ostilitate: lucrările de tînerese sînt serioase, dar prea lungi și ilizibile, în timp ce multe din lucrările mai tîrziu i se par complet inacceptabile (și ilustrează cu *Die Zerstörung der Vernunft*). Dar fața i se luminează cînd îl amîntesc pe Ernest Fischer: «un prieten bun, un critic de calitate, împărtășesc multe din părerile sale». Convoorbirea se încheie cu o notă burlescă: «În privința literaturii americane, sînt un reacționar. De la Poe înapoi eu mi place nimic».

Studentimea din San Diego are o mai nuanțată înțelegere a lui Marcuse decît își închipuie «orașul». Sigur, există și idolatrii, pentru care Marcuse e pur și simplu «profetul de pe malul mării» (ca să citez din recenta lucrare a unui respectat autor de ... romane poliștice). În mod curios, admiratorii entuziaști ai lui Marcuse se studîntesc: cutare lector dintr-o vînzăzu oricuză literară a lui Marcuse pentru a dezvolta apoi din ea ideea unui curs, pentru alții Marcuse este un subiect mînos de reze și lucrări de seminar. Un grup de entuziaști, alții studenți, se numesc printre cei care au lansat revistele «subterane», protestatară, din Los Angeles și San Diego. Alții însă îl privesc zîmbind. Un coleg al meu, înfrîndes jovial și corpolent, zice: «Marcuse e ca McLuhan, un gînditor la modă, un gînditor amuzant, dar foarte urpel. Nu te poți baza pe ce spune el ca să construiești ceva. Totuși, am de gînd să merg la el să vedem ce părere are despre ideea mea de a-l analiza pe Whitman prin prisma unor teorii marcusiene». Altul, un algerian oacheș, e mai amar: «O figură antipatică, autoritară. Mi-a expediat lucrarea despre supra-realism cu o simplă frază disprețuitoare. Mă întreb cit înțelege din suprarrealism în fond, curent a cărui abordare trebuie să fie arhetipală, pe linia lui Jung și Eliade. În fond Marcuse are ceva de barbar: ca analist al epocii contemporane e pe prefer pe Erich Fromm». Un al treilea, new-yorkez slab și timid, cu favorite și pete roșii pe față îl analizează cu atenție și chiar cu anume cruzime: «Nimic mai greșit decît al socoti pe Marcuse un radical. El e un conservator în toată puterea cuvîntului. Se simte că a ieșit din lumea autoritară a educației germane. Vederile lui sînt depășite de mult de mișcarea studențească actuală. Cît despre estetică, ce să mai vorbim! El

continuă să vorbească despre pictura suprarealistă ca și cum ar fi vorba de cadre de atîrnat pe pereți și nu-și dă seama că acolo e un întreg nou mod de a vedea». (Acești colegi ai mei se referă toți la un curs despre suprarealism ținut anul trecut.) Obiecții au și doctoranzii și studenții de la filozofie: « Marcuse vorbește mult despre forța revoluționară a studenților, dar de îndată ce vine într-adevăr vorba de contribuția studenților la conducerea catedrei, la alegerea cursurilor ș.a.m.d. — cine se opune cel mai tare? Chiar el » sau « Din punct de vedere revoluționar, Marcuse e cel mult un precursor pentru noi. Multe din ideile noastre el nu le mai înțelege — de pildă problema eliberării femeilor ». Sau: « Marcuse la San Diego ! Asta face parte din tehnica reclamei pentru dezvoltarea unei universități. Un nume vehiculat de capitală — atîta tot ! »

Afirmății impulsive, necoapte, se va zice. În dosul lor însă se ascunde un adevăr mai general. Opoziția de stînga din Statele Unite își schimbă treptat culoarea — transeele se adîncesc, glasurile devin mai aspre, gesturile mai profesionale. Decenii trecut a fost acela al revolțelor spontane, al indignărilor inocente, țălruntă la erau adesea tineri fanțaiști și utopici, cu gustul absurdului și al bizarenelor. Ironia, dansurile desinate, modele parodice, experimentul cu drogurile erau metode de opoziție adoptate cu desînvoltură, iar dragostea, natura, muzica erau zeei favorizi ai unei întregi generații. Amestecul subtil de rebeliune și evazionism apropiat decenii trecut în America mai mult de perioada zglobie a dadaiștilor, decit de acțiunea decisivă a unei mișcări revoluționare propriu-zise. Că Marcuse putea și trebuia să fie idolul unei astfel de mișcări este lesne de înțeles.

Dar decenul al optulea (în care America se pregătește să sărbătorească 200 de ani de existență statală, 200 de ani de revoluția care i-a dat naștere) a adus o schimbare de culoare și de stil. Ceva din farmecul simpatice de spiriduși al revoluționarilor de ieri s-a spulberat. Froncurile se consolidează, iar liniile de pe fețele combatanților se adîncesc. Mulți se risipesc, dar puțini care rămîn sunt mai maturi și mai însoștiți. Dizidența americană intră într-o epocă a bărbăției, fără iluzii și fără zîmbete. Drumul curajoșilor Angela Davis, eleva favorită a lui Marcuse, este o pildă grîitoare. Pe un plan mai teoretic, o generație de gînditori mai tineri preia ștafeta. Criticile lui Jürgen Habermas, teoretician cu rădăcini marxiste de la Universitatea Frankfurt, sunt studiate cu atenție. Foarte influent este tînrul Eugene Genovese, marxist consecvent, profesor la Universitatea Rochester. Theodore Rostak, creatorul termenului de « contra-cultură » este, față de Marcuse, în cel mai bun caz rezervat, iar cutare profesor de la Yale atacă stînga marcusiiană pentru că ar « germaniza » bunele tradiții americane. În jurul revistei *Dissent* și al conducătorilor săi, Irving Howe și Paul Goodman, se conturează un grup lucid și energic, vîdit jenat de romanticism marcusiian. Un recent volum colectiv, intitulat *Dincolo de noua stîngă (Beyond the New Left: A Confrontation and Critique)*, McCall, New York, 1970) editat de Irving Howe, conține nu mai puțin de trei atacuri dure la adresa lui Marcuse (semnate de David Spitz, Allan Graubard și alții). Unul din autori deplînge răspicat faptul că « în Apus, noua stîngă vrea să înlocuiască programele, strategia și formele organizatorice comuniste prin credințe utopice și cultul acțiunilor violente »; alții subliniază limitele unor acțiuni ca « fronturile feminine », « panterele negre » sau demască disprețul pentru clasa muncitoare existent, la o parte de studenți. Toul este rece, convingător, rațional.

Antipaticizat de burghezi, sfidat de tineri, puțin oboșit, puțin resemnat, puțin nostalgic, Marcuse pășește încet spre lumea cărților. Învățătura lui, pregnantă, ambiguă sau utopică, — marcată de paradoxale contradicții, constituie obiectul unor ample confruntări.

HERBERT MARCUSE

sau

filozofia între iluzie și realitate

Se vorbește foarte mult astăzi, pretutindeni, în lume, despre Herbert Marcuse. Revistele publică, pe pagini întregi, date privind biografia gînditorului sau eseuri asupra operei sale. Ziarele se întrec în a-i lua interviuri ori în a-i reproduce citate, scrise pe zidurile universităților de către studenți aflați în grevă. « Marcuse profesor societății postindustriale », « Marcuse ideologul tineretului hippy » « Marcuse și Freud », « Marcuse pesimistul secolului XX » — lată doar cîteva din titlurile obsesive ale articolelor ce apar, ale dezbaterilor ce au loc, antrenînd, deopotrivă, specialiști și diletanți.

Care sînt totuși, elementele de adevăr și care sînt elementele de « reclamă » ce se disting din tot acest « fenomen Marcuse »? Vechea întrebare, adresată înțeleptului, sună la fel de actual ca și cu multe sute de ani în urmă: « — Bine, Socrate, dar de ce și se întîmplă ție toate acestea? De unde și de ce atîtea povești despre tine? Înseamnă că tu ai făcut, totuși, ceva deosebit. Căci dacă n-ai fi făcut nimic deosebit de ceilalți bărbați ai Atenei, nu s-ar fi sîrilit atîta vîlvă în jurul tău. Spune-ne, așadar, ce anume deosebit ai făcut, pentru a nu te judeca în mod nedrept. » (Platon, *Apărarea lui Socrate*).

Cine este cu adevărat Herbert Marcuse și ce reprezintă el în filozofia și estetica de astăzi? Întrebarea noastră devine cu atît mai legitimă, cu cît ne aflăm în următoarea situație stranie: deși astăzi se discută atît de mult despre Marcuse, cu numai 10 ani în urmă, foarte puțină lume știa de existența lui. Dicționarele filozofice, cu toată vîrsta venerabilă a filozofului, nu au apucat încă a-i reține numele. Tratatelor de istorie a filozofiei, chiar și cele mai recente, nici nu-l iau în considerare.

Scrise și publicate într-o primă formă, restrînsă, acum trei ani, « Însemnările » noastre despre Marcuse se cer completate, acum, cu o seamă de observații formulate în studiile de referință, apărute între timp, care vin, aproape toate, să sublinieze

aceiași lucru. Îmi permit să citez, bunăoară, din cartea lui Pierre Musset — La pensée de Herbert Marcuse (1968):

«Pînă la evenimentele din mai 1968, Herbert Marcuse era în Franța un necunoscut. Doar cîțiva rari inițiați cunoșteau existența acestui filozof german-american, născut la Berlin în 1898, reprezentînd freudo-marxismul german al anilor 30, obligat să fugă din țara sa prin venirea la putere a nazismului, refugiat mai întîi în Europa apoi în Statele Unite, unde el predă în diferite universități, actualmente fiind profesor la Universitatea californiană din San Diego. Traducerea franceză a cărții sale «Eros și civilizație», apărută în 1963, la editura Minuit, a căzut în indiferența generală. Studiul său «Marxismul sovietic», deși tipărit în editură de poche — colecția «Idées» (1963), n-a strînit nici cel mai mic interes. Singuri cîțiva universitari cunoșteau opera lui Marcuse și o disprețuiau suveran: în îngrozitor amestec de freudism fanceist și marxism heterodox... Cum să lei în serio pe acest vizitator sexagenar, biet utopist furlierist, rălăcit în această a doua jumătate a secolului XX? Iată însă că au izbucnit evenimentele lui mai 1968. Și pe baricade, ca și pe zidurile Sorbonei, cei trei «M» domneau ca maeștrii necontestăți ai revoluției... Dintr-o dată Marcuse, pînă atunci necunoscut, s-a văzut plasat la înălțimea a doi giganți consacrați... Studenții revoltați se reclamau acum de proveniență marcusiană. Dar în ce măsură se inspiraseră ei cu adevărat din opera lui Herbert Marcuse? E un punct extrem de neclar... Marcuse însuși a fost surprins, pare-se, de a se fi văzut atribuindu-l-se un atare patronaj... E posibil ca diverse grupuri de studenți «gauchisti», pentru a fi înținți la Marcuse unele preocupări asemănătoare cu ale lor, să se fi recunoscut în Marcuse și să fi contribuit astfel în a-l face cunoscut. Audiența filozofului a început de atunci să crească, iar Marcuse să capete, după evenimentele din mai 1968, alură de profet.

Caracterul de modă al «fenomenului filozofic Marcuse» apare, așadar, evident. Există, fără îndoială, însă, dincolo de publicitatea zgometoasă ce i se face astăzi lui Herbert Marcuse, și o anumită notă de nouitate autentică, proprie poziției sale în gîndirea speculativă contemporană. Altminteri, popularitatea crescîndă a filozofului ar deveni inexplicabilă căci eficiența reclamel nefondate rămîne, de obicei, de scurtă durată. Cînd oamenii găsesc un lucru constituit pe bază de fals, orice apologie încetează să mai funcționeze, fără a mai vorbi de faptul că e necesar un însemnat coeficient de «real», chiar și pentru o reclamă, atunci cînd vrea să cuprindă «publicul». Dar tocmai un atare coeficient se dovedește greu de determinat la Marcuse, deoarece autorul *Omului unidimensional* pare a cultiva, deliberat, ambiguitatea.

Herbert Marcuse s-a născut la Berlin, în 1898. Studiile și le-a terminat la Freiburg în Germania, unde l-a avut profesor pe Heidegger. Emigrează, în 1934, în Statele Unite. Douăzeci de ani mai târziu, devine profesor la Brandeis University. Principalele sale cărți sînt: *Reason and Revolution* (Rațiune și revoluție), 1941; *Eros and Civilization* (Eros și civilizație), 1955; *One-Dimensional Man — Studies in the Ideology*

of Advanced Industrial Society (Omul unidimensional — studii despre ideologia societății industriale avansate) 1964.

Lor li se adaugă deasemenea un impresionant număr de conferințe și articole, deopotrivă concludente pentru poziția filozofică a lui Herbert Marcuse.

Marcuse nu s-a ocupat, în mod special, de studiul problemelor de estetică. Totuși, unele pasaje din *Rațiune și Revoluție*, din *Eros și civilizație* și, mai ales, din *Omul unidimensional* se referă direct la diferite probleme privind locul și rolul artei în societate în general și în societatea contemporană în mod deosebit. Pentru a ne înțelege sensul, e necesar să parcurgem un drum destul de complicat, urmîrind modul cum s-au cristallizat și implicațiile sociale pe care le-a cunoscut sau le cunoaște astăzi filozofia lui Herbert Marcuse.

De formație intelectuală germană, Herbert Marcuse a «frecventat» cu predilecție opera lui Hegel, opera lui Marx, opera lui Freud și opera lui Heidegger. Influența acestor mari personalități filozofice se resimte permanent în structura sistemului său de reflecție. Cine cunoaște, fie și aproximativ, gîndirea fiedruia din cei patru cugetători, își va da, probabil, mai ușor seama de ceea ce poate să însemne «teoria socială» a lui Herbert Marcuse, iar pornind de aici, va putea înțelege și sensul concepțiilor sale estetice. Ne aflăm «în fața» unor sisteme filozofice ireconciliabile, total opuse unul celuilalt. A te revendica de la Marx exclude, prin forța împrejurărilor, posibilitatea de a mai fi și freudist, de a-l accepta totodată pe Hegel, ori de a fi de acord cu Heidegger. A te revendica de la Freud exclude, prin forța împrejurărilor, posibilitatea de a rămîne marxist, hegelian și, în același timp, «discipol» al lui Heidegger. A te revendica de la Heidegger, presupune un număr impresionant de dificultăți, de același grad în vederea conservării «legăturii» cu Marx, Hegel și... Freud. Herbert Marcuse a încercat, parcă, să împace apa cu focul.

Dincolo de aceste prime influențe, se întrevăd în opera lui Herbert Marcuse și unele de importanță oarecum secundară, dar nicidecum negliabile. E vorba, în primul rînd, de Erich Fromm, autorul printre altele și a unei lucrări intitulată *Escape from Freedom* (Fuga de libertate), 1941, de Th. W. Adorno și Max Horkheimer, coautori ai studiului, început încă din timpul războiului și publicat în 1947, sub titlul *Dialektik der Aufklärung*. (Dialectica iluminismului.) În «Fuga de libertate», Fromm încearcă să demonstreze că specific condiției umane, în epoca modernă, ar fi un invizibil conformism. Ne conformăm cu toții necesităților de ordin social, economic și cultural, așa încît fiecare trebuie să facă ceea ce face și ceilalți. Pușin important dacă ai sau nu al dreptate atunci cînd întreprinzi o acțiune. Important este să obții aprobarea grupului din care faci parte și să respecti regulile după care el se conduce. Tîmorat de riscurile și răspunderea pe care le implică libertatea, omul de astăzi — notează Erich Fromm — se găsește în situația paradoxală de a fugi de libertate. După ce secole de-a rîndul a luptat cu prudența și renanțat pentru a-și cuceri libertatea de manifestare atît de mult visată, el ajunge acum: să se convingă că practic aceasta

nu-i foloseşte la nimic. Pentru a se simţi bine, pentru a trăi confortabil, fiecare dintre noi — crede Fromm — are nevoie să refuze libertatea, să se supună constrîngerilor colective de tot felul. Faptul că pretutindeni în « societatea industrială » domină « legea model », nu poate să dovedească decât un invizibil conformism, ce stăruie la toate nivelurile vieţii sociale, o invizibilă « fugă de libertate » şi de răspundere. Aceleaşi idei le găsim şi în « Dialectica iluminismului », a lui Adorno şi Horkheimer. Iluminismul — subliniază cei doi autori — « a urmărit întotdeauna să alunge din oameni teama şi să-i facă proprii lor stăpîni. Însă pămîntul, chiar atunci cînd a ajuns să strălucească splendid sub impulsurile triumfale ale învăţării, s-a dovedit tot nefericit. » Programul iluminismului era de a elibera lumea de magie. Dar iată că, eliberînd lumea de magie, iluminismul creează o nouă magie. Am scăpat de spaima forţelor supranaturale şi am ajuns să ne înspăimîntăm de propriile noastre produse, de propriile noastre instituţii, de propriile noastre legi. Capitolul intitulat *Industria culturală* din « Dialectica iluminismului » constituie o demonstraţie convingătoare că în condiţiile cinematografului şi radioului, publicul este supus unui proces de standardizare, ale cărui consecinţe încă nu se pot prevedea.

Totul devine subordonat consumului. Se consumă, în cantităţi impresionante, tot mai multe clişee estetice, morale, politice, publicitare — cărţi, piese de teatru, filme, emisiuni de radio şi televiziune, se consumă medieri de fotbal şi « accidente de circulaţie ». Plasat într-un atare context social, omul contemporan manifestă o înşafabilă sete de nouitate. Nevoia de nouitate generează continuu neliniştea. Necesitatea de a fi tot timpul în posesia celor mai noi clişee, a celor mai noi « standarduri » presupune, întotdeauna, o situaţie în care spiritul inventiv şi versatil e subordonat obligaţiei de adaptare la situaţiile ce se creează. Un uriaş consum de energie mentală are loc în cadrul « societăţii industriale. » Dacă traducem acest consum în « tensiune psihică », vom vedea că nu numai viaţa materială, dar şi viaţa psihică a « societăţii industriale » obligă la integrare, obligă la adaptare. Cine nu se adaptează e dat la o parte, fiind socotit un « nevropat », un ins ce « sfidează regulile jocului. » Putem vorbi, astfel, despre « existenţa neautentică » a pe care omul contemporan e obligat s-o ducă. Schimbările ce se măsoară, în momentul de faţă, la nivelul întregii societăţi, în ritmul ororilor, altădată, în lumea preistorică, se măsurau în ritm de milenii. Acumulăm experienţe afective paradoxale şi dezordonate. Din perspectiva acestor experienţe trebuie urmărit colocolul dintre diversele generaţii, colocolul dintre fiecare element al « mulţimii » şi « mulţimea » ca atare, colocolul dintre *partea noastră publică* şi *partea noastră privată*. Peste tot vom întâlni aceeaşi lipsă de « solidaritate » şi înţelegere. Trăim cu toţii « durerea mută » de a acţiona sub acelaşi « semn », după aceleaşi reguli şi în cadrul aceleiaşi « mulţimi », fără a ne putea, totuşi, integra unul altuia. Aceasta explică anticonformismul de masă propriu societăţii europene şi americane de la mijlocul secolului XX. Toţi ne revoltăm împotriva nedreptăţilor, împotriva statu quo-ului, dar ne revoltăm după aceleaşi clişee, după aceleaşi standarduri.

Anticonformismul la proporţii de masă nu mai este, însă, anticonformism. El se dizolvă, el devine un conformism de alt tip decît cel tradiţional, dar, oricum, conformism. Unii autori sînt de părere că ne aflăm în faţa unui fenomen manieristic evident. Manierismul presupune, după cum se ştie, efortul de a fi original, prin folosirea abilităţii a procedeeelor, a schemelor, a clişeeilor la modă la un moment dat. Manierismul e prin excelenţă, « anticritic. » Iar în secolul XX, spiritul critic, principalul atribut al iluminismului, « trăieşte » în dizgraţie. Apatia şi indiferenţa sînt atitudinile predominante.

Desigur, referirile la influenţele ce se fac simţite în structura oricărei personalităţi culturale se cer studiate nu pentru a pune la îndoaia originalitatea acestuia, ci pentru a o localiza mai bine într-un context spiritual determinat, pentru a-i stabili, pe cît cu putinţă mai exact, adevăratul profil. În cazul lui Marcuse, mi se pare firesc, pentru înţelegerea poziţiei sale filozofice complicate, o asemenea analiză sistematică, pornind de la surse.

Hegel l-a inspirat mai întîi pe Marcuse în fundamentarea teoriei sale sociale prin importanţa pe care o acordă negăţiei ca « moment » al devenirii. Cunoscuta poziţie hegeliană din « *Filozofia dreptului* » : ceea ce este real nu poate fi decît raţional, îşi găseşte în *Reason and Revolution* o interpretare nu mult diferită de cea marxistă. Realul, ca totalitate, rămîne, fără îndoială, etern raţional. Dar diversele momente ale realului, ceea ce este dat simţurilor, ipostazele sub care realul se « fenomenalizează » permanent, nu pot fi întru totul raţionale. Raţiunile noastre, în acest caz, nu l-ar mai rămîne decît să accepte lucrurile aşa cum sînt, iar efortul cunoaşterii ar apare inutil. Adevărul este că raţiunea se află într-o neîncetată situaţie de revoltă împotriva datului. Adevărul este că rostul raţiunii se justifică prin vesnica negare de către noi a lumii reale. Atitudinea raţională faţă de lume presupune permanent negarea ordinii constituite, forţarea devenirii, doar anticipând ceea ce încă nu există, ceea ce încă nu poate fi conceput, aşadar, drept real. Negăţia realului presupune, la rîndul ei, depăşirea realului. Or, tocmai aici se află unul din principalele puncte slabe ale filozofiei lui Hegel. Marele dialectician, fascinat de opoziţia dintre concepte, de posibilitatea acestora de a trece unul în celălalt, de strania nelinişte a devenirii, a « pierdut pe drum » însăşi esenţa negăţiei. Identificînd raţionalul cu realul, Hegel nu face decît să exalte ordinea constituită, adoma celor mai conformişti metafizicien. Experienţa dovedeşte că nici un aspect al realului, luat în sine, nu poate fi acceptat integral ca raţional. Orice aspect al realului determină, după Marcuse, opoziţia raţiunii, determină negăţia lui de către raţiune. Aici Marcuse găseşte încontestabilul merit istoric al operei lui Marx, operă esenţialmente revoluţionară, dezvoltînd pe plan social filozofia opoziţiei, filozofia imposibilului acord dintre noi şi lume. Opera lui Marx a cunoscut un drum istoric acut de strălucire deoarece concepse libertatea umană ca infinită, ca situaţie ce nu poate fi cucerită « deodată », ca relativ triumf al raţiunii asupra realităţii, ca vremelnică depăşire umană a realului. Filozofia lui Marx a rezistat

timpului — susține Marcuse — pentru că s-a fondat pe convingerea că gândirea va fi mereu capabilă să se opună forțelor care o condiționează și să le depășească, fiindcă s-a fondat pe convingerea că adevărul constă exclusiv în negarea stării de lucruri constituite, în negarea oricărui statur quo. Din acest punct de vedere istoria filozofiei e posibilă de interpretare pe linia a două direcții fundamentale — una urmărind gândirea în efortul său de a se acomoda la ordinea socială constituită, alta urmărind gândirea în efortul său de a depăși realul, de a modifica statur quo-ul. În ciuda admirației sale pentru Marx, însă, Marcuse procedează în *Eros and Civilization* mai întâi, apoi în *The One-Dimensional Man* la o analiză a societății occidentale de azi, în spiritul lucrării lui Erich Fromm: *The Sane Society*.

Pe timpul lui Marx — opiniază Marcuse — condițiile societății europene erau cu totul altele decât cele de acum. Stadiul de dezvoltare a societății industriale de atunci permitea găsirea mijloacelor necesare depășirii statur quo-ului în însuși mediul ambiant, stimulând spiritul critic, atitudinea negatoare. Pentru acele timpuri, postulatele sociale ale marxismului se dovedeau pe deplin valabile. Acum, însă, lucrurile s-au schimbat: societatea industrială occidentală a ajuns la un asemenea grad de dezvoltare, cînd fiecare dintre elementele ei, în devenirea lor vertiginoasă, ne « invadează » existența personală. Volumul colosal al producției, volumul colosal al obligațiilor noastre de ordin social, volumul colosal al forțelor politice care acționează la orizont, întunecă totul, punînd sub semnul întrebării însăși posibilitatea omului de a le mai putea domina cu ajutorul rațiunii. Individul uman a ajuns un fel de instrument, sau mai degrabă o « jucărie » a propriilor sale produse. S-a creat o situație paradoxală: în loc ca producția să se adapteze trebuințelor individului, asistăm la procesul opus — de adaptare a individului la nevoile producției. De unde inițial producția reprezintă un mijloc de « eliberare umană », un mijloc de satisfacere relativ a plăcerilor, în momentul de față se îndeplinește exact contrariul: producția tinde să se identifice tot mai mult cu principiul freudian al realității, opunîndu-se « principiului plăcerii ». Omul contemporan experimentează pe cont propriu noi formule de « refulare ». Devenită scop în sine, producția a rescris sfera libertății, lărgind-o, în schimb, pe cea a obligației. Toți sîntem niște obsedați — notează Marcuse în *Eros and Civilization* — de ideile randamentului și ale rentabilității. Timpul liber a început să fie « vindut la preț de speulă » pentru satisfacerea acelor plăceri pe care actuala stare de lucruri nu numai că nu le poate « asigura », dar le și reduce, prin antrenarea noastră progresivă în activitatea de producție, în sistemul complex al activităților sociale diverse. Activitatea productivă, relațiile sociale de tot felul, ispirează astăzi individul într-o asemenea măsură, încît el își trădează pînă și datoriile sale individuale elementare, — cele biologice bunăoară — afirmîndu-se ca un « alienat » aproape complet. Erosismul frenetic, diversele perversiuni ce și-au făcut apariția masiv în viața occidentală contemporană, persistența deliberată și « ostentativă » a unui număr impresionant de oameni în vulgar, în promiscuitate, în zonele altădată concepute ca aparținînd inumanului sau dezumanului, sînt efecte

ale acestei situații specifice de « alienare » crasă totală a omului occidental. Ele sînt, de altfel, și unicele posibilități de evadare din context ale individului subordonat producției, subordonat tehnicii; altele, nu pot fi întrevăzute. Omul își declină capacitatea de a « pătrunde » în rosturile societății, de a se opune societății, de a nega societatea. Destrucția și alterația, viciul, picatul, refuzul logicii, isteria provoacă, abandonul confortului, înțierea în tehnicile uitării de sine se definesc drept plăceri ale « societății industriale avansate ». Pentru marii iluminști ai trecutului, pionierii ai civilizației burgheze, rațiunea reprezenta arbitru suprem al comportamentului social; rațiunea stătea atunci la baza oricărei politici, a oricărei morale, a oricărei cunoașteri, a oricărei acțiuni. Astăzi, în variantele sale pragmatice, convenționale și logico-simbolice, rațiunea se disociază neîncetat de ordinul umanului, abandonîndu-și funcția de ghid social. Reflecția începe a fi suspectată tot mai mult de diversiune, meditația de impotență și ambiguitate. În actuala sa fază de dezvoltare, « societatea industrială » nu mai poate genera acele forțe menite a o nega și depăși. Gîndirea trăiește acum privat de facultățile sale critice revoluționare: negația și opoziția. Gîndirea tinde acum a se licheida pe sine ca instrument de înțelegere, transformîndu-se într-un mijloc de execuție la dispoziția producției, a tehnicii, a mașinilor. Altădată se putea opta între a accepta sau a refuza realitatea. Astăzi, nu mai avem ce alege. Trebuie să acceptăm realitatea. Omul a fost redus la o singură dimensiune: acceptarea. Societatea contemporană — scrie Marcuse — ne obligă s-o acceptăm. Și tocmai de aceea societatea contemporană a devenit irațională și « totalitară ». « Productivitatea se urmărește distrugerea facultăților și exigențelor umane fundamentale. Pacea sa e menținută de constanta amenințare a războiului. Dezvoltarea sa se bazează pe reprimarea împotriva celor mai autentice posibilități de luptă pentru existența pașnică — individuală, națională și internațională. » Societatea contemporană practic cel mai crunt totalitarism. « Prin modul cum și-a organizat baza tehnică societatea industrială tinde a fi totalitară. Termenul « totalitar » continuă Herbert Marcuse — nu se aplică numai la organizațiile politice teroriste ale societății, ci și la modul de organizare tehnico-economică a acesteia, prin care nevoile reale ale oamenilor sînt manipulate în interesul vădit al realității constituite. Nu numai o formă specifică de guvernîmint sau un sistem al partidelor pot fi totalitare, ci și un sistem specific de producție și distribuție, întru totul compatibil cu o pluralitate de partide, ziare și forțe ce se contrabalansează. Caracteristic « societății industriale avansate » — practicînd tpul de dictatură fără dictator — se arată a fi — susține Herbert Marcuse — faptul că ea nu găsește în sine nici forțele raționale, nici cele sociale pentru a se nega și depăși. « În lumea capitalistă au existat, și există încă, cele două clase fundamentale. Totuși, dezvoltarea capitalistă a alterat structura acestor două clase, într-un asemenea grad, încît ele nu mai apar azi ca agenți de transformare istorică. Interesul, preponderent, de conservare și îmbunătățire a statur quo-ului instituțional unește forțele antagoniste, de la un timp încoace, în sferile cele mai avansate ale societății

contemporane. Pe măsură ce progresul tehnic asigură avântul și coeziunea întregii societăți, ideea însăși de schimbare calitativă trece pe un plan secundar, în confruntarea cu noțiunea realistă de evoluție non-explozivă. În imposibilitate să demonstreze complet ce factori sociali sînt disponibili, critica e constrinsă să se oprească la nivelul abstracțiunilor. »

Critica marcusiană a capitalismului contemporan se bazează, după cum nu ne-a fost greu să ne dăm seama, pe două elemente: adevărul și iluzia. Există, în tot ce spune Marcuse despre societatea industrială avansată, o considerabilă cantitate de adevăr. Există, însă, cel puțin în aceeași măsură, o interpretare forțată a faptelor. Un exemplu concludent ni-l oferă ideea exprimată de Marcuse cu privire la dispariția conflictelor de clasă în societatea capitalistă contemporană. Marile acțiuni greviste ale timpului nostru, marile acțiuni populare inițiate și conduse de către classa muncitoare, care su astăzi loc în lume — acțiunea revoluționară consecventă a mișcării comuniste internaționale — dovedesc, fără putință de tăgădat, contrariul a ceea ce susține Herbert Marcuse: accentuarea conflictului dintre clasele fundamentale ale « societății industriale avansate », atât europene cît și americane. Opinia formulată de către autorul « Omului unidimensional » în sensul dispariției acestui conflict, cînd el apare alt de lîmpede, îl situează pe Herbert Marcuse într-o poziție cel puțin bizară. În ciuda gravelor acuzații aduse capitalismului contemporan, Marcuse pare a nu se putea implica totuși cu gîndul că negația acesteia ar putea deveni adevărată. Datele sînt astfel prezentate, încît cititorul încearcă un sentiment specific, în care revolta împotriva stărilor de lucruri constituite se împletește cu o anume compasiune pentru faptul că ele fac obiectul negației noastre și că e mai bine să-l ascultăm pe filosof decît să ne amestecăm, noi înșine, în treburile complicate ale lumii, din moment ce tot nu putem face nimic.

Marcuse rămîne, nu numai un gînditor captivant, dar și un scriitor talentat. Dincolo de argumentul logic, el apelează și la anumite efecte de ordin « sentimental ». Scrisul său funcționează, destructiv și « afectiv », astfel încît pe tot parcursul lecturii ai senzația că, deși filosoful își vorbește despre ceea ce convinge totuși despre altceva. Prin însăși natura sa romantică, « teoria socială » a lui Herbert Marcuse se pretează la o asemenea alternanță a adevărului cu iluzia, a realității cu ficțiunea, a certitudinii cu presupuziții, încît seduce nu atît prin substanță cît, mai degrabă, prin efectele ei de suprafață. Cititorul își dă seama că a pătruns într-un sistem de referințe inexacte despre lume, dar acceptă convenia și merge, interesindu-se de ele, pînă la capăt. Ca într-un roman de aventuri.

Dispariția conflictului dintre clasele fundamentale ale societății, imposibilitatea spiritului critic, schavajul rațiunii într-o lume prin excelență tehnică și « străină », aservirea treptată a individului de către ceea ce e considerat drept « stare de lucruri constituită », lipsa oricărei ieșiri din situația astfel creată, întregul la Marcuse un pesimism foarte sumbru. Ce putem totuși face? În ce putem totuși spera? Să nu mai existe oare nici o posibilitate de depășire a stărilor deja constituite? Să fim noi

oare condamnați la sclavie perpetuă în slujba propriilor noastre realități? După ce ne-a pregătit îndelung pentru aceste întrebări, Marcuse își permite, în « Omul unidimensional », doar cîteva... sugestii. Singura speranță ce ne rămîne privește, după el, acele elemente sporadice ale « societății industriale avansate » la care încă spiritul critic nu s-a tocit complet. Dincolo de bazele populare conservatoare ale societății capitaliste contemporane, apare « substratul » repudiaților și « strălînilor », al oprimaților și persecutaților de diferite rase și culori, — neocupății sau incapabili de lucru. El rămîn în afara procesului de producție. Viața lor reprezintă cea mai imediată și cea mai reală corină de a pune sfîrșit instituțiilor și condițiilor intolerabile. De aceea, opoziția lor e revoluționară, chiar atunci cînd nu sînt conștienți de asta. Opoziția lor izbăște sistemul din afară, așa încît ea nu mai poate fi constrinsă de sistem; e o forță elementară ce violează legile jocului, făcînd astfel dovada că e un joc trucat. « Cînd se adună și coboară în stradă, fără arme, fără protecție, pentru a cere cele mai elementare drepturi civile, oamenii din aceste zone ale populației sînt înfrunțați cu cîini, pietre și bombe, cu închisoarea și cîmpurile de concentrare, sînt amenințați cu moartea. Dar forța lor impresionează cu ocazia fiecărei demonstrații pentru victimele legii și ale ordinii. Faptul că ei încep să refuze participarea la joc poate însemna începutul unui sfîrșit de eră. » Marcuse ignoră astfel, principalele forțe revoluționare ale societății capitaliste contemporane: mișcarea muncitorească organizată, condusă de către partidele comuniste, mișcările de independență națională, prezentîndu-le — printr-o ingenioasă construcție de argumente — ca iremediabil dizolvate. Atenția filosofului se îndreaptă spre zonele lateralnice ale societății, unde funcționează mai mult impulsul revoltei decît conștiința de clasă, spre mișcările anarhiste, spre nihilismul de toate nuanțele, cărora le întrevede, generos, un viitor falnic. Paradoxul gîndirii sociale marcusiene apare în toată splendoarea lui: societatea industrială avansată e încetec să genereze forțele care să-l pregătească negația, depășirea; totuși societatea « industrială avansată » produce forțele care pregătesc propria negație, propria depășire. Acestea însă nu sînt mișcările revoluționare organizate, ci acțiunile de protest sporadice, forțele sociale anarhiste și nihiliste.

Marcuse observă, pe bună dreptate, că societatea capitalistă occidentală de astăzi, totalitară prin structura ei, se dovedește integral ideologică. Ideologia capitalistă acționează în momentul de față nu numai la nivelul ideilor, nu numai la nivelul filosofiei și al științelor umanistice, dar și la nivelul producției, al moralei, al administrației, al întregii realități capitaliste. Pasul săvîrșit în direcția adevărului îi servește, însă, autorului pentru o demonstrație la fel de ingenioasă ca și cea anterioară, dar totalmente sterilă. El consideră că ideologiile de clasă nu mai sînt posibile astăzi, iar ideologia revoluționară a degenerat în ideologie burgheză. Sfîrșitul « ideologiilor parțiale » înseamnă începutul « ideologiei globale ».

Concepută în spiritul unor influențe contradictorii, gîndirea lui Herbert Marcuse se dovedește ea însăși un sistem contradictoriu. O filosofie paradoxală, afirmînd,

pe toate planurile și la toate nivelurile, negația integrală. Cu toate că sîncem parazitați de facultatea de a nega și depăși starea de lucruri actuală, nu putem totuși accepta lumea în care trăim. Artă lui Heidegger, de minuire abilită a raționamentului, pentru a demonstra, dacă e necesar, fie și imposibilul, pare a fi fost însoțită perfect de Herbert Marcuse. A refuza lumea, rațional sau nu, organizat sau nu, se traduce prin « depășire ». Dar cum să refuzi ceva despre care nu-ți poți da seama că merită refuzat? În spiritul unor stare idele, tineretului beotile și hippy declară că, prin comportamentul său, protestează. Nimeni nu știe, însă, de ce protestează și împotriva cui protestează. Problema negației totale rămîne, la Herbert Marcuse, extrem de confuză. Pe aoturul « Omului unidimensional » nu-l interesează altceva decît faptul că lumea de astăzi nu ne mai poate satisface. Dar lumea de astăzi se împarte în orlinduri sociale diferite. Vorbînd despre « societatea industrială avansată », Marcuse pune pe același plan capitalismul și socialismul. Atribuirea ambelor orlinduri aceleași defecțe, cu foarte mici diferențe. Coeficientul de confuzie, semănat în rîndurile cîltorilor, prin cîrpile lui Herbert Marcuse, nu pare astfel deloc neglijabil. Evident, prin aceasta, și nu numai prin aceasta, Marcuse îl trădează pe Marx, a cărui apoloie de făcea inițial, apărînd indirect — se poate fără să-și dea seama —, capitalismul de cel mai temut critic al său, de singurul său negator real. Chiar în cadrul societății capitaliste, imperativul « negației totale » nu prezintă suficiente « garanții » de acceptare. « Negația totală » anulează însăși ideea de progres. Ea presupune întotdeauna nimicirea, exterminarea unuia dintre opusli. Marx vorbea însă în « Manuscrisele economico-filosofice » din 1844, că negația în general presupune suprimarea negatului de către negator și, prin aceasta, depășirea lui. Negația dialectică presupune negarea parțială a negatului și conservarea esenței sale viabile. Negația dialectică se identicliă prin aceasta cu spiritul critic, presupunînd o sînceză superioră a negatorului și negatului, pe linia a ceea ce acesta din urmă prezintă vizibil, pozitiv. Negația dialectică indică întotdeauna o situație de progres, o îmbogățire, posedînd sensul ascendentului și al revoluției: negația dialectică indică depășirea, prin înțelegerea situației negate. Negația totală implică « neantizarea » negatului, depășirea lui printr-un act de suprimare integrală, ale cărui consecințe nu pot fi prevăzute. « Negația totală » implică aventura. Ea poate să însemne o situație superioară celei anterioare actului negării, dar și una inferioară. « Negația totală » e antierotică, anarhică și nihilistă. Herbert Marcuse ne dă încă o dovadă de înconsecvență, postuînd « negarea totală » a unei societăți care a anulat spiritul critic, înțelegerea, rațiunea. Mișcările sociale sporadice inspirate din filozofia lui Herbert Marcuse poartă amprenta tuturor acestor contradicții ale operei sale. În ciuda numărului impresionant de revendicări juste pe care le agită, ele practică spiritul de frondă, ignorînd restul forțelor progresiste în cadrul societății capitaliste occîdentale, negînd lumea în totalitatea ei, postuînd distrucția integrală și spiritul anulator fără limite. Dar, după cum remarcă odată Victor Hugo, « ura nu-l înțelegîm, și negatorii nu sînt critici ». Atari « mișcări sociale » și în

bună măsură, mai mult de domeniul aventurii și mai puțin de domeniul revoluției. Așa se explică eșecul și tragedia lor permanentă. Ca forțe perturbatoare, aceste mișcări, însă, posedă o semnificăție certă și nu pot fi trecute cu vederea, cu atât mai mult cu cît fac parte și se integrează în ansamblul de factori ce macină societatea capitalistă contemporană. În măsura în care filozofia lui Herbert Marcuse « stă la baza lor », ea însăși nu poate fi ignorată, ea însăși se cere înțeleasă în tot pitoroscul și în toată naivitatea ce, în bună măsură, o caracterizează.

Ideile estetice ale lui Herbert Marcuse vor trebui urmărite tocmai din perspectiva acestui sistem complicat de contradicții ce caracterizează ansamblul operei sale. După Marcuse arta a reprezentat întotdeauna o formă de evadare din cenușii stărilor de lucruri constituite, din orizontul meschin și monotonic al statului-ului. Marile opere literare și artistice ale trecutului s-au definit, prin excelență, ca alternative, concepute în spiritul eternei aspirații umane spre libertate, pentru un prezent ce se cerea depăși. Marile opere literare și artistice ale trecutului se identicliu cu idealul, posedau sensul superiorului și dispuneau de acea forță de contestație care le justifica în calitate de elemente indispensabile progresului. Artă de altădată se definea prin opoziție cu ceea ce numim obișnuit « realitate ». Estetica vedea atunci în opera de artă « dimensiunea ideală a realității ». Toți scriitorii și artiștii europeni ne propun, timp de cîteva milenii, îndrăznește proiecte umane. Artă și literatură trecutului se vroiau mereu altceva decît lumea plăcerilor comune

Artă și literatură de astăzi nutresc, însă, ambiții inverse. Ele « vor » acum să fie « viață », să se identifice cu nevoia de plăcere momentană a individului, să satisfacă « cerințele publice », să « placă ». Scriitorii și artiștii își concep astăzi operele în funcție de legea cererii și ofertei, de nevoile « pleșii ». Valorile estetice sînt astfel degradate, fiind tratate după principiile oricărei mărfi ce trebuie vîndută. Asistăm în zilele noastre la o operațiune fără precedent, de corupție a unora dintre cele mai importante forțe de contestare a statului quo-ului de care a dispus vîredată omenirea: literatură, artele plastice, teatrul muzical. Totul este transformat în marfă: spectacolul, tabloul, cartea, filmul, concertul. Marile capodopere ale artei și literaturii de odinioară au ajuns să fie astfel prelucrate, ajustate, reduse la ediții acceptabile, vehiculate sub forma de reproduceri, ecranizate încît nu le mai rămîne nimic contestat, critic. Ne « amuzăm » de lumea lui Dostoievski și Tolstoi, de romanele lui Balzac și Stendhal, reduse la simple narațiuni melodramatice în cadrul edițiilor de interes popular. Pentru televiziune, film, teatru, conflictele tragice care asigurau forța de contestație a marilor opere de altă dată sînt dirijate, prin mijloace tehnice, spre un deznodămînt convenabil. Datorită uriașului progres tehnic la care sîntem mariori, acul de cultură cade în coidian, pierzînd acea notă de sărbătoare, de ieșit din comun, ce l-a caracterizat pe parcursul istoriei. Putem spune că în aceste condiții, cultura, ca atare, dispare, după cum dispar deasemeni, artă și literatură în sensul lor superior, pe care îi posedau pînă mai

ieri. Artă și literatură actuală se deplasează, tot mai mult, spre un hedonism frenetic, reglabil pe căi birocratice, comercializabil la toate dimensiunile sale. Tot mai rare devin cazurile cînd cineva încearcă să conteste, într-un fel sau altul, prezentul. Dacă artă vehiculată prin noile mijloace de comunicație își propune să cuprindă o sferă cît mai largă de gusturi și preferințe, artă de avangardă se afirmă pe linia ermetismului total. Și o direcție și alta presupun evadarea pasivă din real, absența spiritului constructiv. Și una și alta sînt « unidimensionale ». Ce leșire poate fi întrevăzută? Nicluna. Totul a fost corupt. . .

Ca estetician, Marcuse pare un înconștient pesimist. Pesimismul său rămîne, însă, nefondat, cită vreme, totuși, literatură și artă există sub o multitudine de aspecte, dintre care unele vin să conteste, evident, actuala noastră condiție. Și trebuie să recunoaștem că literatură și artă contemporană autentică se afirmă tocmai prin marea lor patos contestatar.

Depinde ce înțelegem prin contestație.

HERBERT MARCUSE

EROS ȘI CIVILIZAȚIE

... Istoria filosofică a termenului « estetic » reflectă tratamentul represiv suferit de experiența sensibilă (și prin aceasta, trupească). Într-o asemenea evoluție, întemeierea estetică ca știință independentă se opune domniei represive a rațiunii: strădanile făcute pentru a demonstra poziția centrală a funcției estetice și pentru a o stabili drept categorii existențiale nu duc la adevărul înrînat simșurilor, împotriva degradării lor din cauza principiului realității. Disciplina estetică așază ordinea sensibilității ca opusă ordinii rațiunii. Introdusă în filosofia culturii, această noțiune sînteste la o dezrobire a simșurilor, care — departe de a distruge civilizația — i-ar da o bază mai sigură și ar mări considerabil potențialitățile sale. Acționînd datorită unei impulsii fundamentale (instinctul jocului), funcția estetică « va suprima orice constrîngere și va dărui omului atît libertatea fizică cît și pe cea morală ». El și-ar orîndui armonios simșămintele, și afecțiunile, și ideile rațiunii, iar astfel ar lua « legilor rațiunii constrîngerea morală » și « le-ar reconcilia cu interesele simșurilor ».¹

S-ar putea obiecta că această interpretare ce stabilește o relație între termenul filosofic sensibilitate (ca facultate mintală cognitivă) și liberarea simșurilor, e un simplu joc despre o ambiguitate etimologică. Rădăcina sens în termenul sensibilitate nu mai justifică interpretarea cuvîntului senzualitate. În limba germană cuvintele sensibilitate și senzualitate sînt și acum traduse prin același termen: *Sinnlichkeit*. Ei implică satisfacerea instinctuală (mai ales sexuală), percepția sensibilă și reprezentarea ei (senzația). Această dublă implicare dănuie în limbajul obișnuit la fel de bine ca în limbajul filosofic și s-a păstrat în folosirea termenului *Sinnlichkeit* pentru întemeierea esteticii. Aici termenul denumește facultățile cognitive « inferioare » (« opace » și « confuze ») ale omului, precum și simșămîntul de durere și plăcere: senzațiile în aceeași măsură ca afecțiunile.²

... Artă desfiide principiul esențial al rațiunii: reprezentînd ordinea sensibilității, artă face apel la o logică tabu, logica satisfacerii ce se opune logicii reprezentării. În spațiile formelor sublimatate apare conținutul ne-sublimat: relația strînsă a artei cu principiul plăcerii.³ Cercetarea rădăcinilor erotice ale artei joacă un rol de seamă în psihanaliză; totuși aceste rădăcini sînt în operă și în rolul artei mai degrabă decît în artist. Forma estetică e o formă sensibilă, forma constituită de ordinea sensibilității. Dacă « perfecțiunea » cunoașterii prin simșuri e definită drept frumusețe, această definiție conține și relația interioară cu satisfacerea instinctuală, iar plăcerea estetică este încă plăcerea. Dar, originea senzuală e « re-

¹ *Eros and Civilization*, Boston, 1955.

² Friedrich Schiller, *Scrisori despre educație estetică a servului*.

³ Alexander Baumgarten, *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus*.

⁴ Otto Rank, *The Play-impulse and Aesthetic Pleasure in Art and Artists*, Alfred Knopf, New York, 1939.

OMUL UNIDIMENSIONAL

fulată » și satisfacerea este « mutată » în forma pură a obiectului. În măsura în care o valoare estetică, ideavul ne-abstract al simșurilor este admis și libertatea ei cu privire la principii realității e garantat de « jocul liber » al imaginației creatoare. În acest domeniu, un adevăr avind criteriul foarte deosebite e recunoscut. Totuși, deoarece această altă realitate « liberă » e atribuită artei, iar experiența sa atitudinilor estetice, — are anumite consecințe și nu obligă deobicei existența omenească; ea este « ne-reală ».

Încercarea lui Schiller avind drept țel de a înlătura sublimarea funcției estetice decurge din atitudinea lui Kant: numai datorită faptului că imaginația e o facultate centrală a spiritului, numai pentru că frumusețea e o « condiție necesară a umanității »¹ — funcția estetică poate juca un rol decisiv în reconstruirea civilizației. În epoca lui Schiller, nevoia unei asemenea reconstrucții părea evidentă; Herder și Schiller, Hegel și Novalis au expus în termeni aproape identici conceptul despre alienare. În momentul cind societatea industrială începe să se definească sub dominația principului de randament, negativismul ei profund pătrunde în analiza filosofică.

Ordinea ne-represivă e în mod esențial o ordine a abundenței: constrîngerile necesare este operată de « superfluu » a mai degrabă decît de nevoie. Numai o ordine a abundenței e compatibilă cu libertatea. În această privință, criticii idealști și cei materialști al civilizației sînt de acord. Toți socotesc că o ordine ne-represivă nu devine posibilă decît în stadiul cel mai înalt de maturitate al civilizației, cind toate nevoile fundamentale pot fi satisfăcute cu o cheltuielă minimă de energie fizică și mintală, într-un minim de timp. Înălțurînd noțiunea de libertate ce aparține domniei principului de randament, criticii amînți rezervă libertatea pentru noul mod de existență ce se va dezvolta pe baza satisfacerii integrale a nevoilor existenței. Împărțirea libertății e luată în considerare ca aflîndu-se dincolo de împărțirea nevoii. Libertatea nu-l în lupta pentru existență » ci în afara ei. Posedarea și obținerea bunurilor vitale de consum e condiția prealabilă, mai curînd decît conținutul unei societăți libere. Domeniul necesității, al lucrului, e un domeniu ne-liber, deoarece existența omenească e aici determinată de obiective și funcții ce nu sînt ale sale și nu îngăduie jocul liber al facultăților și al dorințelor umane. Punctul optim în acest domeniu trebuie prin urmare să fie definit prin criterii de raționalitate mai degrabă decît de libertate: adică producția și distribuția trebuiesc astfel organizate încît să se folosească cel mai puțin timp posibil ca să se producă bunurile vitale de consum disponibile pentru toți membrii societății. Munca obligatorie e un sistem de activitate în mod esențial neomeneș, mecanic și rutinar; într-un asemenea sistem omul nu poate fi o valoare și un scop în sine. Din punct de vedere rațional, sistemul muncii sociale ar trebui să fie organizat mai curînd avind drept țel să se cîștige timp și spațiu pentru ca individul să se dezvolte în afara lumii stăpînită de munca în mod inevitabil represiv. Jocul și ușurința ca principii ale civilizației nu implică numai transformarea muncii, dar și completa ei subordonare potențialităților omului și ale naturii evoluind liber. Ideile de joc și ușurință dezvoltate acum toată depărtarea ce separă valorile productivității și ale randamentului; jocul este neproductiv și inutil tocmai pentru că cîștigă caracterul represiv și exploatarea ale lucrului și odihnei: « nu face decît să se joace » cu adevărul. Dar jocul refuză și caracterul lor sublimat, « valorile superioare ». Desublimarea războiului e un proces întrucîtual la fel de esențial în nașterea unei civilizații noi ca autosublimarea sensibilității.

În românește de ALEXANDRU BACIU

Cultura superioară a Occidentului — ale cărei valori morale, estetice și intelectuale mai sînt încă slăvite de societatea industrială — era o cultură pretehno-logică, alt în sens funcțional cît și cronologic. Validitatea ei decurge din experiența unei lumi care nu mai există, și care nu mai poate fi recuperată, întrucît a fost descalificată de societatea tehnologică. Mai mult decît atât, ea rămăsese în mare măsură o cultură de tip feudal, chiar atunci cind epoca burgheză i-a acasat cele mai durabile formulări. Era de tip feudal nu numai din cauza restrîngerii la minorități privilegiate, sau a trădărilor romantice intrinseci (care vor fi discutate mai încolo), ci și în virtutea faptului că operele ei cele mai autentice exprimau o alienare programatică, metodică și conștientă față de întreg domeniul industriei și comerțului, față de ordinea clădită pe calcul și beneficiu.

În timp ce ordinea burgheză (idealul burghez) își găsea cea mai substanțială, și chiar cea mai afirmativă reprezentare în artă și literatură (cum ar fi la pictorii olandezi ai secolului XVII, în *Wilhelm Meister* al lui Goethe, sau în romanul englez al secolului XIX, ori în *Thomas Mann*) ea devenea totodată o rînduială adumbrată, ruptă, respinsă de o altă dimensiune care era dușmană neîmpăcată a criteriilor de trafic economic, pe care le refuza și le căgăduia. În literatură, această secundă dimensiune e reprezentată nu prin eroi ai moralei, religiei și spiritului (care erau adesea suportorii ordinii stabilit) ci mai curînd prin caractere năruite, ca artistul, prostituata, adulterina, criminalul și surghiunitul, războinicul, poetul-rebel, diavolul, nebunul — cei care nu-și cîștigă existența, sau cel puțin nu și-o cîștigă pe o cale socotită respectabilă.

Fără îndoială că aceste tipuri nu au dispărut din literatura societății industriale avansate, dar ele supraviețuiesc, radical transformate. Vampa, eroul național, beatnik-ul, soția nevrotică, gangsterul, star-ul, magnatul harismatic, — aceștia pot îndeplinesc o funcție foarte diferită, și chiar opusă celeia a predecesorilor. Ei nu mai sînt imagini ale unui alt mod de viață, ci mai degrabă accidente sau variații ale modului existent, servind mai mult ca o afirmare decît ca o căgăduire a ordinei stabilite.

Lumea în care se mișcă predecesorii lor era fără îndoială, o societate patriarhală, pretehno-logică, o lume bine conștientă de realitatea inegalității și trudei, și pentru care munca era încă o nefericire inevitabilă; era totodată o lume în care omul și natura nu erau încă organizate ca « lucruri » și « instrumentalizate ». Cu codul ei de forme și etichete, cu stilul și vocabularul literaturii și filosofiei ei, cultura trecutului exprima ritmul și substanța unui univers în care vîlle și pădurile, satele și hanurile, nobilii și țiharii, saloanele și curțile se integrau în realitatea experienței. În versul și proza acestei culturi pretehno-logică găsim ritmul plim-

¹ Friedrich Schiller, *Scrisori despre educația estetică*.

² Din *One-Dimensional Man, Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* "Routledge" London, 1954 (subtitlurile aparțin redacției).

băreților pe jos sau cu poștaionul, al celor ce aveau răgazul să gîndească, să contemple, să simtă și să povestească.

E o cultură veștută și doborâtă, pe care numai visele și regresivunile palpe o mai pot recupera. Dar, prin unele elemente hotărîtoare, această cultură e totodată și de natură post-tehologică. Imaginile și pozițiile ei cele mai avansate par să supra-viețuiască absorbției în stimuli și calmante standard. Ele continuă să bîntuie conștiința cu posibilitatea unei renașteri în desfășurarea deplină a progresului tehnic. Ele sint expresia acelei alienări libere și conștiente față de formele de existență stabilite, alienare prin care literatura și arta le-au opus acestor forme, chiar și atunci cînd încercau să le orneze.

Spre deosebire de conceptul marxist, care desemnează relația omului cu sine și cu munca sa în societatea capitalistă, *alienarea artistică* este transcenderea conștientă a « existenței alienate » — « un plan superior », sau o « alienare mediată ». Conștientă cu toate acestea, respingerea unor probleme comerciale, alimentului ambiguității în literatură și artă, nu se datorează nici meschinăriei estetice a acestor norme nici reacției romantice — o conștiință nostalgică a unui stadiu de civilizație pe cale de dispariție, « Romantic » e un termen de defălmare îngăduitoare care se aplică cu ușurință pozițiilor avangardiste iconoclaste, după cum termenul « decadent » desemnează, mult mai adesea, trăsăturile autentice progresiste ale unei culturi în agonie, decît factorii reali ai destrămării. Imaginile tradiționale ale alienării sint într-adevăr romantice, în măsura în care sînt estetice incompatibile cu societatea în dezvoltare. Această incompatibilitate e un semn al adevărului lor. Ceea ce ele evocă și mențin treaz în conștiință este legat de viitor: sint imaginile unei grație și a unei libertăți care va dizolva societatea a cărei cenzură o supără. Marea artă și literatură suprarrealistă a anilor douizeci și treizeci a recapturat aceste imagini în funcția lor uzurpatoare și liberatoare. Exemple culese la împlinirea din vocabularul literar de bază sint în măsura să indice rangul și genul acestor imagini, ca și dimensiunea pe care acestea o evidențiază: « Suflet », « Spirit și Inimă: *La recherche de l'absolu*; *Les Fleurs du mal*, la *femme-enfant*; « Regatul de la Tărîmul Mării », *Le Bateau ivre* și « Momeala cu Piciorul Lungi »; *Ferme și Helmut*; dar de asemenea « demonul alcool », « demonul-mașină » și « demonul-ban »; « Don Juan și Romeo »; « Construc-torul » și « Cînd noi, morții, inviem ».

Simpla lor enumerare arată că ele aparțin de fapt unei dimensiuni pierdute. Motivul devalorizării nu e desuetudinea. Cîteva imagini din această categorie aparțin literaturii contemporane și persistă pînă în cele mai avansate creații ale ei. S-a devalorizat forța lor subversivă, conținutul lor destructiv — adevărul lor. În această transformare sediul lor se mută în existența de toate zilele. Produsele alienate și alienante ale culturii intelectuale devin bunuri și servicii familiare. Reprezintă oare reproducerea și consumul lor masiv numai o schimbare calitativă, și anume, o creștere a aprecierii și înțelegerii, o democratizare a culturii?

... Înainte de a surveni această conciliere culturală, literatura și arta însemnau elemente alienate, alimentînd și conservînd contradicția — conștiința nefericită a unui lumii fragmentate, a posibilităților suprimate, a speranțelor neîmplinite, a făgăduimilor înșelate. Ele erau o forță rațională și cognitivă, revelînd o dimen-siune a omului și a naturii reprimată și respinsă în realitate. Adevărul lor consta în iluzia evocată. În insistența de a crea o lume în care teroarea existenței era invocată și suspendată — stăpînită prin recunoașterea. Acesta e miracolul « scopode-rei »; e tragedia împlînită pînă la capăt și sfîrșitul tragediei — soluția ei imposibilă. Experiența dragostei și a urii, experiența existenței, de fapt — înseamnă învingere, resemnare și moarte. Crimele societății, iadul construit de oameni pentru om, acestea devin fapte cosmice de nelînvins.

ÎNTRU REAL ȘI POSIBIL

Tensiunea dintre actual și posibil se transfigurează într-un conflict nerezolubil, în care concilierea apare ca « formă », grație operei de artă: frumusețea ca « promisiune de *bonheur* ». Sub forma operei de artă, circumstanțele reale sint aze-zate într-o altă dimensiune, unde realitatea dată se arată drept ceea ce este. Astfel, ea mărturisește adevărul despre ea însăși. Limbaajul său încețoșat de a mai fi acela al decepției, al ignoranței, al supunerii. Ficțiunea strigă lucrurile pe nume și domnia lor se prăbușește. Ficțiunea uzurpă experiența cotidiană și o înfășează ca mutilată și falsă. Dar arta deține această putere magică numai ca o forță a negației. Poate vorbi propria sa limbă doar atîta timp cît trăiesc acele imagini care refuză și resping ordinea stabilită.

Madame Bovary a lui Flaubert se deosebește de poveștile dragostei nefericite din literatura contemporană prin aceea că vocabularul umil al corresponsentului ei din lumea reală cuprindea mai departe imaginea eroinei; ființa din realitate citea povestirilor care mai cuprindeau încă astfel de imagini. Frîntinarea doamnei Bovary a fost fatală pentru că nu exista un psihanalist, și nu exista un psihanalist pentru că, în lumea ei, nu ar fi fost capabil să o vindece. Ea l-ar fi respins ca parte a însăși acelei ordini din Yonville care o distrugea. Poveștea ei era « tragică » pentru că societatea în care se petrecea acțiunea era o societate retrogradă, cu moralitate sexuală încă neliberalizată și cu psihologie încă neinstituționalizată. Societatea care avea să vină a « rezolvat » problema, suprimînd-o. Bineînțeles că ar fi absurd să spui că tragedia doamnei Bovary sau aceea a lui Romeo și Julietta e rezolvată în demo-crația modernă, dar ar fi la fel de absurd să cădăuiești esența istorică a tragediei. Societatea tehnologică în dezvoltare subminează nu numai formele tradiționale dar chiar și temelia alienării artistice, — adică ea tinde să devalorizeze nu numai anumite « stiluri », ci chiar substanța intimă a artei însăși.

Cu siguranță că alienarea nu este unicul dat caracteristic al artei. O analiză, și chiar o simplă propunere a problemei, depășește intențiile acestei lucrări, dar cîteva sugestii ar fi binevenite spre ilumiare. De-a lungul tucor perioadelor de civilizație, arta apare ca parte integrată în societatea dată. Artă egipteană, artă greacă și artă gotică, sint exemple familiare: Bach și Mozart, se citează în mod obiș-nuit drept confirmări pentru latura « afirmativă » a artei. Locul operei de artă într-o cultură pretehologică și bi-dimensională diferă de acela pe care îl ocupă astăzi, într-o civilizație unidimensională, dar alienarea caracterizează deopotrivă arta negativă și cea afirmativă.

Distincția hotărîtoare nu este cea psihologică — între arta produsă din bucurie și cea săvîrșită în deprimare, aceea dintre sănătate și nevroză — ci aceea dintre realitatea artistică și cea socială. Ruptura de cea din urmă, transcenderea rațională sau magică, e o calitate esențială chiar și pentru arta cea mai afirmativă: ea se ali-nează chiar de publicul căruia îi este adresată. Indiferent cît de apropiate și fimi-liare ar fi fost catedrala și templul pentru oamenii care viețuiau în preajma lor, ele rămăneau într-un contrast terifiant față de existența zilnică a sclavului, țărânului sau meșteșugarului — și poate chiar a meșteșorilor care le înălțaseră.

Ritualizată sau nu, arta conține raționalitatea negației: în pozițiile ei avansate, ea constituie Marele Refuz — protestul împotriva a ceea ce este. Modalitatea în care lucrurile și lumea sint făcute să apară, să gli slăuască, să cînte, — sint tot atîtea modalități de a respinge, de a zdrobi și recrea existența lor faptică. Dar aceste moda-lități de negație plătesc tribut societății potrivnic, de care rămîn legate. Separată de sfera muncii unde societatea se reproduce o dată cu nefericirea ei, lumea artei crește de aceste modalități rămîne, cu tot adevărul ei, un privilegiu și o iluzie.

Aceasta este forma în care ea continuă să se perpetueze, în ciuda tuturor democrațiilor și popularizărilor, de-a lungul secolului al nouăsprezecelea și pînă în al douăzecelea, «Cultura «superioară», în care se celebrează această alienare, își are ritualurile și stilul propriu. Saloul, concertul, opera, teatrul, sînt menite să creze și să invoce o altă dimensiune a realității. Frecventarea lor cere pregătiri cvasi-festive; ele rup și transcend experiența cotidiană.

Dar în prezent, această păstrare dintre artă și ordinea cotidiană, întreținută de alienarea artistică, e acapătă progresiv de societatea tehnologică avansată. Și o dată cu această «astupare», Marele Refuz este refuzat la rîndu-i. «Cesalită dimensiune» a este absorbită în starea de lucruri predominantă. Lucrările alienării sînt ele însele încorporate în această societate și în circuitul ca parte integrantă a recuzitei care împiedică și psihanalizează ordinea de fapt predominantă. Ele devin astfel comerciale — se vînd, reconfortează, amuză.

Criticii neo-conservatori ai criticilor de stînga, criticînd cultura de masă, iau în deridere protestul împotriva lui Bach ca decor muzical pentru bucătărie, protestul împotriva lui Platon și Hegel, al lui Shelley și Baudelaire, sau al lui Marx și Freud în *drugstore*. În schimb ei insistă asupra faptului că clasicii au coborît din mauseul și s-au trezit din nou la viață, și că oamenii sînt cu aicit mai instruiți. E adevărat, dar reinviind în calitate lor de clasici, ei se trezesc la viață alfel decît au fost; ei sînt deposezați de forța lor antagonică, de instruirea care constituie dimensiunea proprie a adevărului lor. Direcția și funcția acestora s-au schimbat astfel în mod fundamental. Dacă alădată ele stăteau în opoziție față de un statu quo, acum această contradicție s-a tocit.

Dar o astfel de asimilare e prematură din punct de vedere istoric; ea stabilește egalitatea culturală, păstrînd neștirbită dominația. Societatea a eliminat și elimină prerogativele și privilegiile culturii feudal-aristocratice, cu conținut cu tot. Că adevăratele transcendente ale artelor frumoase, estetice vieții și a gîndirii erau accesibile numai citorva înstăriți și instruiți, — acesta era într-adevăr un viciu al societății represive. Dar acest viciu nu e vindecat prin tirajul lecției, de masă, prin instruirea generală, discursul «long-play», sau prin renunțarea la plînta de gîl în sălile de teatru și concert. Privilegiile culturale exprimau violarea libertății, contradicția dintre ideologie și realitate, separarea producției intelectuale de cea materială. Dar aceste privilegii furnizau totodată un domeniu ocrotit, unde adevăruri intangibile puteau să-și păstreze integritatea lor abstractă — departe de societatea care le suprima.

CULTURA CA DOMINAȚIE

Această depărtare a fost astăzi anulată și, odată cu ea, culpa și actul de acuzare. Textul și tonul se mai păstrează, dar s-a acoperit distanța care făcea din ele *Luft von anderen Planeten*¹. Alienarea artistică a devenit acum la fel de funcțională ca și arhitectura nouilor săli de teatru și concert, în care, de altfel, e practică. Fără îndoială că noua arhitectură e preferabilă; e mai frumoasă și mai practică decît monstruoșitățile epocii victoriene. Dar ea e în același timp mai «integrată», — cîmpul sau guvernamental. Dominația își are propria ei estetică, după cum dominația democratică are estetica ei democratică. E pozitiv faptul că astăzi aproape orice poate beneficia de toată ușurința de artele frumoase, — prin simpla întoarcere

¹ Ștefan George despre Arnold Schönberg: cf. Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen, 1949) p. 19.

a unui buton de aparat sau prin simpla vizitare a unui magazin. Totuși, în această difuzare, ele rămîn angrenaje dintr-o «mașinărie culturală» care le reface conținutul.

Alienarea artistică, împreună cu alte modalități de negație, sucombă în fața procesului de raționalitate tehnologică. Schimbarea își dezvăluie adîncimile și gradul de ireversibilitate, în măsura în care privește ca rezultat al progresului tehnice. Stadiul actual redefineste posibilitățile omului și naturii în acord cu noile mijloace disponibile pentru realizarea lor, și, din perspectiva acestora, imaginile tehnologice își pierd vigorează.

DISTANȚARE ȘI NEGAȚIE

În trecut, valoarea lor ca adevăr depindea într-o mare măsură de dimensiunea necunoscută și necuprinsă a omului și naturii, de limitele înguste impuse organizării și manevrării, de «miezul insolubil» rezistînd integrării. În societatea industrială complet dezvoltată, miezul insolubil se subiază treptat sub imperiul raționalității tehnologice. Evident că transformarea fizică a lumii arage după sine transformarea mentală a simbolurilor, imaginilor și ideilor lui. Evident că atunci cînd orașele, șoselele și Parcurile Naționale iau locul satelor, vîlilor și pădurilor, cînd bărcile au motor brăzdează lacurile și avioanele străpung văzduhul, atunci aceste arii își pierd caracterul de realitate calitativ distinctă, de sferă de contradicție.

Și intrucît contradicția e lucrarea Logosului — confruntarea rațională a «ceea ce nu este» cu «ceea ce este» — ea trebuie să aibă un mijloc de comunicare. Lupta pentru acest mijloc de comunicare, sau mai curînd efortul împotriva absorbției acestuia în unidimensionalitatea predominantă, se vedește cu prisosință în eforturile avangardei de a crea o instruire care să facă adevărul artistic din nou comunicabil.

Bertolt Brecht a schișat fundamentele teoretice ale acestor eforturi. Caracterul global al societății instaurate îl provoacă pe dramaturg cu o întrebare — anume, dacă «lumea contemporană» mai poate fi reprezentată în teatru — adică, în așa fel reprezentată încît spectatorul să poată recunoaște adevărul transmis de piesă. Răspunsul lui Brecht e că lumea contemporană poate fi astfel reprezentată numai dacă e înfățișată ca supusă schimbării² — ca stare negativă ce urmează la rîndul ei a fi negată. Aceasta e doctrina care trebuie învățată, înțeleasă și prelucrată. Dar teatrul este, și trebuie să fie, amuzant, distracție. Dar, amuzamentul și instruirea nu se bat cap în cap. Distracția poate fi cel mai eficient mijloc de instruire. Pentru a explica ce s-a de fapt lumea contemporană, în spatele paravanului ei ideologic și material, și cum poate fi ea schimbată, teatrul trebuie să distrugă identificarea spectatorului cu evenimentele de pe scenă. Nu se cere entropia și sentimente, ci distanțare și reflecție. Efectul de instruire (*Verfremdungseffekt*) va produce această disociație în care lumea poate fi recunoscută drept «ceea ce este». Lucrurile vieții cotidiene sînt ridicate din «domeniul evidenței-de-la-sine». Ceea ce este «natural» trebuie să împrime trăsăturile extraordinarului. Numai în acest chip se pot înfățișa legile cauzei și efectului.³

«Efectul de instruire» nu este supralumii literaturii. E mai degrabă replica pe care înșiși literatura o dă behaviorismului total — încercarea de a salva raționalitatea negației. În această tentativă, «conservatorul» neclintit își alătură for-

¹ Brecht: *Schriften zum Theater*, 1957, p. 7, 9.

² Ibid., p. 63,74.

țele de cele ale activității radicale. Paul Valéry insistă asupra inevitabilei angajări a poeziei în slujba negației. Versurile acestui limbaj « ne parlez jamais que de choses absentes »¹, île vorbesc de ceea ce, deși în absență, bintul universul stabilit al discursului și al comportamentului ca cea mai intangibilă posibilitate a lui: nici cerul nici iadul, nici binele nici răul, ci pur și simplu « le bonheur ». Astfel limbul poetic vorbește de ceea ce ține de această lume, ceea ce e vizibil, tangibil, perceptibil în om și natură — și despre ceea ce nu se vede, nu se pipăie, nu se aude.

Creșd și mijându-se într-un mediu care înfățișează absentul, limbajul poetic e un limbaj cognitiv — dar care sabotează pozitivul. În funcția ei cognitivă, poezia îndeplinește marea misiune a gândului: « le travail qui fait vivre en nous ce qui n'existe pas ».²

Numid « lucrurile care sînt absente », se risipește vraja lucrurilor care sînt; mai mult decît atît, acest limbaj « se refuse à nous de nous en tenir à l'ordinaire stabilită » — « le commencement d'un monde ».³

Pentru exprimarea acestui alte ordini, reprezentînd transcendența în limitele unice lumi date, limbajul poetic e dependent de elementele transcendente afătoare în limbajul comun. Totuși, prin mobilizarea totală a mijloacelor de apărare din ordinea realului, s-au coordonat modalitățile de expresie către punctul în care comunicarea conținuturilor transcendente devine tehnic imposibilă. Spectrul care bintuie conștiința artistică, de la Mallarmé încoe — imposibilitatea vorbirii unui limbaj ne-reificat, de comunicare a negativului, — a început să mai fie un spectru. S-a materializat.

AVANGARDA ȘI PERICLITAREA COMUNICĂRII

Adevăratele opere de avangardă ale literaturii comunică tocmai ruperea comunicăției. Odată cu Rimbaud, și apoi cu dadaismul și suprarealismul, literatura respinge chiar acea structură a discursului care de-a lungul istoriei culturii a legat limbajul artistic de cel comun. Sistemul propozițional (avînd propoziția ca unitate semnificativă) era ceea ce care cele două dimensiuni ale realității se puteau înțeli, puteau să comunice și să fie comunicate. Cea mai sublimă poezie și cea mai plăc proză se împărțeau din acest mijloc de comunicare. Apoi, poezia modernă « détraisat les rapports du langage et ramenait le discours à des stations de mots ».⁴

Cuvîntul refuză unificarea, legea bunului simț al propoziției. El pulverizează structura pre-stabilită a înțelesului, devenind un « objet absolu » în sine, desemnează un univers intolerant, autodefensiv — un discontinuum. Această uzurpare a structurilor lingvistice implică și o uzurpare a experienței naturale: « *Nature dérive un discontinuum de objets solitaires et terribles pour că legăturile dintre ele sînt doar virtuale. Nimeni nu le alege în sens, o folosire sau o funcție privilegiată. Nimeni nu le reduce la o semnificație a atitudinii mentale sau o intenție, adică, — în ultimă analiză, — o formă afectivă... Aceste cuvinte-obiecte fără legături, înarmate cu toată violența puterii lor explozive... aceste cuvinte poetice exclud oamenii. Umanismul poetic nu-și are locul în « modernitate » — acest discurs năraș și amenințător prîn aceea că nu leagă omul de ceilalți oameni, ci de cele mai însumate imagini ale naturii — raiul, iadul, sacralul, copilăria, nebunia, materia pură... »⁵*

¹ Paul Valéry, *Poésie et Pensée Absolue*, în „Oeuvres”, Pléiade, 1957 v. I. p. 1329

² Ibid. p. 1312

³ Ibid. p. 1327.

⁴ R. Barches, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, 1953, p. 72

⁵ Ibid. p. 73 și urm.

Materiaul tradițional al artei (imagini, armonii, culori) reapare numai ca « ci-tați », reziduuri ale unor sensuri trecute, într-un context al refuzului. Astfel, pictura suprarealistă « se o conglomerare a ceea ce funcționalismul acordă cu tabu-ri, pentru că trădează realitatea ca reificare și irațional în raționalitatea sa. Suprarealismul cîștigă ceea ce îi este omului tăgăduit de către funcționalism; distorsiunile demonstrează efectul tabu-ului asupra năzuinței. Astfel, suprarealismul salvează vetustul — un album de idiosincrasii, unde setea de fericire risipește ceea ce îi este refuzat omului de către lumea tehnică ».⁶

... Artă lui Bertolt Brecht păstrează acea « promesse de bonheur » conținută în « romane » și « Kitch » (raze de lună și fărmece albăstră; muzică și un cămin prietenos; credință și iubire) — turnînd-o în ferment politic. Personajele lui cîntă despre paradisuri pierdute și speranțe de neuitat. (« Veză luna peste Soho, iubite »; « Și totuși, într-o zi, și ziua era albăstră »; « Într-o corabie cu opt vele »; « Lună bătrînă din Bilbao, acolo unde încă mai face să iubești ») — și cîntecul e un strigăt de cruzime și lăcomie, exploatare, înșelăciune și minciună. Înșelății lui cîntă decepția, dar îi ață (sau i-au aflat) cauzele, și numai prin aflarea cauzelor (și cum să le facă față) își recîștigă adevărul visului lor.

Străduințele de a capta din nou Marele Refuz în limbajul literaturii sînt sortite să fie înghițite de obiectul refuzului. Ca niște clasici moderni, avangarda și beatnici se complac în a disera, fără să pună în pericol conștiința sănătoasă a oamenilor de bine. Această absorbție se justifică prin progresele tehnice. Refuzul e la rîndul rîndului respins de către atenuearea suferinței în societatea industrială avansată. Lichidarea marii culturi e un produs derivat al cuceririi naturii și al învingerii treptate a pauperității.

Devalorizînd mult nutritile imagini ale transcendentei prin încorporarea lor în realitatea zilnică omniprezentă, această societate se justifică în măsura în care conflictele irezolvabile devin abordabile — în măsura în care tragedia și melodrama, visele și anxietățile arheice sînt puse la dispoziția unor soluții și disoluții tehnice. Psihiatrul se îngrijește de Don Juan și Romeo, de Hamlet, Faust, după cum se ocupă și de Oedip — și îi vindecă. Cîrmuitorii lumii își pierd trăsăturile metafizice. Apariția lor la televiziune, la conferințe de presă, în parlament și audii publice, cu greu se mai poate împăca cu drama, dacă excludem elementul publicitar, în timp ce consecințele acțiunilor depășesc domeniul dramei.

Rețetele conera inumanității și inîștelii sînt administrate de către o birocrație rațional organizată, care este, oricum, invizibilă în centrul ei vital. Sufletul conștie puține secrete și impulsuri care să nu poată fi discutate cu bun simț, analizate sau supuse la vot. Solitudinea, condiția care susține individul împotriva societății și dincolo de ea, a devenit tehnic imposibilă. Analiza lingvistică și logică demonstrează că vechile probleme metafizice sînt iluzorii: goana după « înțelesul » lucrurilor poate fi reformulată ca o goană după înțelesul cuvintelor, și universal bine stabilit al discursului și comportamentului poate oferi criterii perfect adecvate pentru un răspuns.

E un univers rațional care, prin simpla inerție și capacitate a aparatului său, blochează orice scăpare. În relația sa cu realitatea vieții cotidiane, marea cultură a trecutului însemna multe lucruri — opoziție și ornament, strigăt și pesimizm. Dar mai exista și înfrîngerea unui domeniu al libertății: refuzul conformării. Un astfel de refuz nu poate fi blocat fără o compensație care să pară mai multumitoare decît refuzul. Înfrîngerea și unificarea contrariilor, — care își găsește strălucirea

⁶ Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Berlin, 1958, p. 160

ideologică în transformarea culturii majore în cultură populară — se petrece pe un cârm material de crescândă satisfacție. Și e totodată un cârm care permite o desublimare vertiginosă.

Alienarea artistică e sublimare. Ea creează imaginile unei condiții care sînt ireconciliabile cu Principiul stabilit al Realității, dar care, ca imagini culturale, devin tolerabile, chiar constructive și folositoare. Acum acest sistem de imagini e devalorizat. Introducerea sa în bucurie, birou, magazin, lansarea sa comercială în scopuri de afaceri și amuzament, însemnă, într-un sens, desublimare — înlocuind gratuitatea mediată prin cea imediată. Dar este desublimare practică de « pe poziii de forță » din partea acelei părți a societății care își poate permite să acorde mai mult decît înainte, pentru că interesele sale au devenit mobilul intim al cetățenilor săi. . .

În românește de MIRCEA BUCUREȘCU

DINCOLO DE OMUL UNIDIMENSIONAL

SPRE UN ETHOS ȘTIINȚIFIC ?

... Noua sensibilitate, care proclamă înfrîngerea impulsurilor vieții față de agresivitate și de sentimentul culpabilității, ar putea face din desublimarea nedreptății și a mizeriei o nevoie vitală pentru societate, și ar putea dirija toată evoluția ulterioară a « modelului de viață ». Impulsurilor vieții, sublimare rațional, le-ar reveni atunci să hotărască în privința organizării și a repartizării timpului de muncă socialmente necesar, între diferitele sectoare ale producției, și în interiorul fiecăruia dintre acestea; tot ele ar fixa obiectivele și alegerile prioritare, și ar determina nu numai natura, dar și « forma » obiectelor de produs.

Datorită eliberării conștiinței, tehnologia și știința nouă ar fi în măsură, dintre posibilitățile oamenilor și lucrurilor, să le descopere pe acelea care vor apăra și vor îmbogăți viața, și să le realizeze folosind în voie potențialitățile formei și ale materiei. La limită, știința ar deveni artă, iar arta ar modela întreaga realitate: antagonismul dintre rațiune și imaginație, facultăți superioare și facultăți inferioare, gîndire poetică și gîndire științifică, s-ar sterge progresiv. Apariția unui nou Principiu al Realității ar permite noului sensibilității și unei inteligențe științifice desublimare să se unească în crearea unui ethos științific.

Adjectivul « estetic », în dubla lui semnificație (« care ține de simțuri » și « care ține de artă ») exprimă foarte bine în ce ar consta calitatea procesului productiv-creator într-un mediu liber. Tehnica, imprumutînd trăsăturile artei, ar intra într-o formă obiectivă, într-o *Lebenswelt*, sensibilitatea subiectivă a unor bărbați și a unor femei care n-ar mai avea de ce roși de ei înșiși, pentru că își vor fi înfrînt sentimentul culpabilității: ei vor fi învățați să nu se mai identifice cu acei tați fictivi care, rînd pe rînd, au construit, tolerat, apoi uitat, toate Auschwitz-urile și Vietnam-urile istoriei, toate camerele de tortură ale Inchiizițiilor religioase și laice, toate ghetourile, toate monumentele ridicate în cinstea monopolurilor; vor fi învățați să nu le mai proslăvească drept expresia unei civilizații superioare. Atunci cînd bărbații și femeile își vor fi dezrobît gîndirea și actele de această identificare, ei vor fi sfîrșit lanțul care-i lega pe fiii de tați din generație în generație: crimele comise împotriva civilizației nu se vor mai răscămîna, dar atunci va fi posibil să li se pună capăt și să fie împiedicate de a se mai produce vreodată. Singura sansă de a atinge acest punct al ireversibilității este de a face să piară cauzele care au făcut din istoria omenirii exclusiv istoria dominației și a servitului. Aceste cauze sînt de natură economico-politică, dar ele au modelat adînc instinctele și nevoile oamenilor; de aceea nici o schimbare economică sau politică nu va putea rupe această continuitate istorică dacă nu e opera unor oameni capabili, fiziologic și psihologic, să aibă acces la o experiență a lumii, și la o experiență a aproapelei care să scape de contextul exploatații și violenței.

Toamii din această ordine nouă sensibilitate a devenit o *praxis*: ea se investe în acel punct al luptei contra violenței și exploatații în care apar revendicările unor tipuri și forme de viață noi, negarea ordinii stabilite, a moralității și a culturii ei, afirmarea dreptului pe care-l are individul de a lupta contra mizeriei și a muncii, pentru a ajunge la un univers unde sensibila, ludica, calmul, frumosul să devină forme ale existenței, deci *Forma* înșiși a societății.

* An Essay on Liberation, 1969

DESCĂTUSAREA IMAGINAȚIEI

'Moralitatea estetică este contrariul absolut al puritanismului. Ea nu pretinde să impună un duș ori o baie zilnică unor oameni care, printre alte tehnici igienice, practică măcelul, tortura sistematică și otrăvirea; nici nu se pare esențial să-i vadă îmbrăcați curat pe așupți înși obligați de profesia lor să șabă mîinile mai degre-bî murdare. Dimpozitiv, și cer cu insistență să fie curățat pămîntul de foarte mate-rialele murdării pe care le-a născut spiritul capitalismului și, cu aceeași ocazie, de însuși acest spirit. Și ea subliniază faptul că libertatea trebuie să se întemeieze pe o necesitate biologică, pe incapacitatea fizică de a suporta o reprimare care n-ar fi indispensabilă protecției și îmbunătățirii existenței.

Ordinea și organizarea societății împărțite în clase, modelind sensibilitatea și rațiunea omului, i-au restrîns totodată libertatea imaginației. Aceasta lucra contrac-tul în științele pure și aplicate, și autonom în poezie, ficțiune și arte. Prinsă între, de o parte, imperativele rașunii instrumentale, și, de altă parte, o experiență sen-sibilă mutilată de realizările aceleiași rașunii, puterea imaginației a suferit o reprimă-re: nu i s-a dat voie să devină practică, adică să transforme efectiv realitatea, de-cît înăuntrul contextului general de reprimare; dacă activitatea practică a ima-ginației se întîmpla și treacă dincolo de aceste limite, ea contravenea tabu-urilor moralității sociale, devenind astfel perversiune și subversivă. În timpul marilor revoluții istorice, imaginația era momentan descătușată și putea să construiască liber o nouă morală și o nouă expresie instituțională a libertății; în numele rașunii, era sacrificată unor imperative de eficacitate.

Astăzi, revolta tinerii intelectualități revendică înaintea de toate, în acțiunea ei politică, recunoașterea valorii și adevărului imaginației, și întreaga ei mișcare dezvoltă forme suprarrealiste de protest și de refuz: această evoluție, aparent ne-nsemnată, marchează poate o schimbare fundamentală a situației. Protestul politic, prin caracterul total pe care-l îmbracă, ajunge la o dimensiune care pînă atunci ră-măsese, fiind o dimensiune exclusivă, esențial apolitică, iar elementele astfel ac-tivate de protestul politic sînt tocmai cele mai fundamentale și organice ale acestei dimensiuni estetice: sensibilitatea omenească, în revoltă împotriva imperativelor rașunii represive și invocînd puterea sensibilă a imaginației. O atare acțiune poli-tică, legată de o moralitate nouă și de o sensibilitate nouă, atît în calitate de con-știință cit și ca rezultate ale schimbărilor sociale, se situează într-un moment în care raționalitatea represivă care a dus la realizările societății industriale devine cu de-a-vîrșire retrogradă, și nu mai e rațională decît în capacitatea ei de a «îndighi» a eliberare. Dincolo de limite, dincolo de puterea rașunii represive apare posibilita-atea unui raport nou între sensibilitate și rațiune, a unei armonii între sensibi-litate și o conștiință radicală, aceasta constînd din facultăți rașionale aduse în sara de a concepe și a defini condițiile (materiale) obiective ale libertății, limitele ei reale și sorții de izbîndă. Dar atunci, în loc să fie condiționată și împregnată de raționa-litatea dominantă, sensibilitatea ar fi ghidată de imaginație, care ar efectua media-ția între facultățile rașionale și nevoile sensibile. Concepția grandioasă care însu-șeștea critica lui Kant face să zboare în tîndării contextul filozofic în care el a închis-o. Imaginația, implicînd sensibilitatea și rațiunea, devine «productivă» și în același timp practică: ea devine o forță motrice în reconstruirea acelei *Lebenswelt*, recon-struire asigurată printr-o *gay science*, printr-o știință și o tehnologie care nemi-slijind cauza exploatarea și a distrugerii, s-ar afla disponibile pentru exigențele libe-ra-toare ale imaginației. Transformarea rașională a lumii ar putea atunci ajunge la o realitate croită numai de sensibilitatea estetică a omului. Într-un astfel de univers facultățile și dorințele omului ar putea, literalmente, să se încarneze, să se întru-

peze, pînă acolo încît să apară ca incluse în determinismul obiectiv al naturii: con-crență a cauzalității naturale și a cauzalității libere. André Breton făcuse din această idee centrul gândirii suprarrealiste: conceptul lui de *hazard obiectiv* indică punctul nodal în care două lanțuri cauzale, întîlnindu-se, dau naștere evenimentului.

LIMBAJUL ȘI RĂSTURNAREA SEMNIFICAȚIILOR

Noua sensibilitate și noua conștiință, cărora le revine să conceapă și să dirijeze această reconstrucție, au nevoie de un nou limbaj pentru a putea să definească și să comunice noile «valori» (limbaj în sensul cel mai larg al termenului, cuprinzînd cuvintele, imaginile, gesturile, intonațiile). S-a mai spus că gradul pînă la care s-a dezvoltat un limbaj nou e poate susceptibil să indice în ce măsură o revoluție a in-staurat condiții și relații sociale *calitative* diferite: ruptura cu acel continuum al do-minienței trebuie să atragă după sine o ruptură cu vocabularul dominației.

... Toate corîntele sensibilității altuie cit de cît deasupra nivelului fiziologic se dezvoltă ca niște cerințe istorice: obiectele pe care simțurile le înțeleg și le înșușesc sînt produsele unui stadiu specific al civilizației, al unei civilizații specifice; și la rîndul lor simțurile se conformează obiectelor lor. Această inter-relație istorică nu cruță nici mică senzație pură: toți membrii unei societăți stabile vîd impunîndu-li-se un același mod de percepție; iar societatea îi așează, pe deasupra tuturor deosebirilor de perspectivă sau de situație, într-un același univers general de experiență. Ca urmare, ruperea de continuum-ul agresiunii și exploatarea implică ruperea de forma de sensibilitate adaptată acestui univers. Revoluții vor astăzi să vadă, să audă, să simtă lucrurile în alt fel: pentru ei, elibe-rarea este legată de descompunerea percepției ordinare și vulgare. În «călătorie» se petrece o asemenea descompunere a eului așa cum e el modelat de societatea stabilă — descompunere artificială și de scurtă durată. Această eliberare arti-ficială și «întîmă» indică, într-un mod deformat, o calitate necesară a eliberării sociale: revoluția va trebui să fie și o revoluție în percepție, pentru a putea, în reconstruirea materială și intelectuală a societății, să cîdăscă noua ambianță es-tetică.

O asemenea revoluție în percepție și în universul sensibil este absolut necesară: conștiința acestei necesități constituie poate nucleul de adevăr pe care-l conține căutarea psihedelică. Dar această căutare e viciată, odată ce, prin caracterul ei narcotic, eliberarea temporară pe care o aduce nu șterge numai rașunea și rațio-nalitatea sistemului stabil, dar și raționalitatea cealaltă, careia îi aparține să schim-be sistemul stabil, de vreme ce sensibilitatea e descătușată nu numai de necesitățile ordinii existente, dar și de necesitățile eliberării, în refuzul lui voit de a se angaja, individul își creează un paradis artificial în incertul chiar al societății din care vrea să se retragă. El rămîne deci supus legii acestei societăți, care pedepsește toate activitățile ineficiente. Dimpotrivă, transformarea radicală a societății implică o unire între noua sensibilitate și o raționalitate nouă.

ARTĂ ȘI ANTI-ARTĂ

Apariția artei contemporane (vîrste strîngătoare sub numele de artă atît artele plastice cit și literatura sau muzica) nu este pur și simplu înlocuirea tradițională a unui stil prin altul. Pictura și sculptura abstractă, non figurativă, literatura for-malistă și aceea a «fluxului conștiinței», muzica dodecafonică, blues-ul, jazz-ul, nu sînt doar noi moduri de percepție, care s-ar mărgini la o reorientare și la o inten-

sificare a modurilor vechi; e vorba mai degrabă de o descompunere a structurii înșiși a percepției, în scopul de a face loc — loc pentru ce? Noul obiect al artei nu e încă « dat », dar obiectul ei tradițional a devenit imposibil, factice. Iluzie, intuiție, acord cu realitatea: dar realitatea nu e încă « dată », nu este aceea despre care tratează « realismul ». Ea trebuie descoperită, imaginată. Șimpurile trebuie să învețe să nu mai vadă lucrurile conform regulilor, conform ordinii în care au fost formate: funcționalismul impur care ne organizează sensibilitatea trebuie făcut să zboare în zăndri.

... Artă modifică experiența reconstruind obiectele experienței — sub forma cuvintelor, a sunetelor, a imaginilor. De ce? În mod evident, « limbajul » artei are drept misiune să comunice un adevăr, o obiectivitate inaccesibile limbajului și experienței obișnuite. Această necesitate e cea care explodează în situația artei contemporane.

Radicalitatea, « violența » care caracterizează această reconstrucție în arta contemporană par să arate că ea nu se revoltă față de cutare sau cutare stil, ci împotriva stilului înșiși, împotriva concepției artei ca formă artistică, împotriva « semnificației » tradiționale a artei.

Semnălu! l-a dat marea revoltă artistică din timpul primului război mondial:

« Opunem un nu marilor secole din trecut (...) Pășim, spre urmărea și batjocura celor din jurul nostru, pe un drum tăcut, nec, care abia de poate părea drum, și declarăm: iată calea principală a evoluției omenirii ».¹

Ceea ce se combate aici este acea « Illusionistische Kunst. Europas »²; arta nu mai trebuie concepută ca iluzorie, pentru că raportul ei cu realitatea s-a schimbat: realitatea e de aici înainte deschisă, chiar subordonată, funcției complementare a artei. Revoluțiile care au urmat războiului (desori trădate sau învinse după aceea) se ridicau în contra unei realități care redusese arta la a nu fi decît o iluzie; și întrucît arta fusese o iluzie (schöner Schein), arta cea nouă se proclama anti-artă.

... De atunci încoco, presiunea anti-artei s-a manifestat sub forme diverse și bine cunoscute: distrugerea sintaxei, fragmentarea cuvintelor și frazelor, folosirea explozivă a limbajului curent, compoziția muzicală fără partitură, sonate cu obiecte neașteptate. Toți, această totală de-formare este o Formă; anti-artă a rămas artă, și este vîndută, cumpărată, contemplată, ca atare.

Revolta salvatică a artei s-a redus la o criză trecătoare, rapid absorbită de galeriile de pictură, colecțiile particulare, sălile de concert, piața artistică; aceste opere decorează astăzi curțile și vestibulele întreprinderilor prospere. Orice prefăcare în intențiile artei este sortită să se nîmicească singură; această autodistrugere e înscrisă în înșiși structura artei. Oricît de pozitivă, oricît de « realista » ar fi o operă, forma pe care l-o dă artistul scapă realității pe care o reprezintă și în care lucrează. Opera e ireală, tocmai întrucît este artă: un roman nu e o poveste jurnalistică, o natură moartă nu e viață — pînă la cutia de conserve reală utilizată de pop-art — pe care nu o vei găsi în comerț. Înșiși forma artei se opune oricărui efort de a desfința segregarea ei ca « realitate secundă », și de a traduce adevărul imaginației productive în realitate — în « realitate primă ».

— Forma artei: trebuie să reconsiderăm tradiția de gîndire care a centrat analiza artă pe conceptul de « frumos » (cînd de fapt o mare parte a producției artis-

rice în mod evident nu e « frumoasă »!). Frumosul este interpretat acolo ca o « valoare » etică și cognitivă: *Kalokagathon*. Frumosul e aparența sensibilă a ideii; drumul Adevărului trece prin tărîmul Frumosului: ce vor să spună aceste mecafore?

Am indicat posibilitatea istorică a dezvoltării unor condiții în care estetica ar putea deveni o *resschöfliche Produktionskraft*, capabilă să ducă arta la realizarea și la « scopul » ei. Aceste condiții se și află pregătite în societățile industriale înalte, dar în mod pur negativ. Orice sensibilitate ar căuta artă să dezvolte, orice Formă ar voi ea să dea lucrurilor și vieții, orice viziune ar dori să comunice — toate modificările radicale ale experienței sînt, din punct de vedere tehnic, la îndemîna acelor puteri a căror imaginație atroce organizează lumea după chipul și asemănarea ei și perpetuează, mereu mai vastă și mai bine orînduită, o experiență mutilată.

... Disociați de interesele exploatare, puterea productivă a imaginației ar fi în stare, grație realizărilor științei, să efectueze o reconstrucție radicală a experienței și a universului experienței. Această reconstrucție ar deplasa topos-ul istoric al esteticii: ea s-ar exprima în transformarea așa-numitelor *Lebenswelt* — ajungînd la societate ca operă de artă. Această tîncă « utopică » depinde, ca toate fazole dezvoltării libertății, de o revoluție care să parvină la nivelul posibil al libertății. Altmînterî spus, această transformare nu poate fi concepută decît ca felul în care niște oameni liberi (ori, mai curînd, niște oameni care s-ar strădui să fie liberi) și-ar modela existența și ar construi o ambianță în care lupta pentru viață și-ar pierde caracterul hidos și agresiv. Forma libertății nu e pur și simplu liberă determinare și realizare de sine, ci mai degrabă determinarea și realizarea unor scopuri facute să pună în valoare existența, s-o aperi și s-o unifice. Iar această autonomie nu trebul numai să se exprime în modul de producție și în raporturile de producție, dar și în relațiile individuale ale oamenilor, în vorbele și în tăcerea lor, în gesturile, în privirile și în sentimentele lor, în dragostea și în ura lor. Frumosul ar fi atunci o însușire esențială a libertății lor.

OSMOZĂ ȘI RENIVELARE CULTURALĂ

Dar cei ce se revoltă astăzi împotriva culturii stabilite se leagă și de noțiunea de frumos propusă de această cultură: de formele ei regulate și armonioase, prea sublimite și alienate. Aspirația lor către libertate apare ca negarea culturii tradiționale: ca o desublimare sistematică. Fără îndoială, această mișcare este deosebit de puternică în grupurile sociale care fuseseră pînă atunci ținute departe de cultura superioară, de magia ei afirmativă, sublimativă, justificativă: printr-o omenii care trăiau în umbra acestei culturi, victime ale structurii acelei puteri care o întemeia. « Armoniei cerești », care era înfăptuirea cea mai sublimă a acestei culturi, ei îi opun acum propria lor muzică, plină de toată sfidarea, de toată ura, de toată bucuria acestor victime revoltate, care și redefinesc umanitatea împotriva definițiilor date de stăpîni. Muzica neagră care invadează cultura albă este înspăimîntătoare împlinire a lui « O Freunde, nicht diese Töne! » — refuzul cuprindînd acum pînă și corul care cîntă Imnul Bucuriei, cîntecul sînt respins chiar înăuntrul culturii care le cîntă. Doctorul Faustus al lui Thomas Mann o știa prea bine: « Vreau să revoc Simfonia a Noua ». Prin ritmurile subversive, disonante, pline de plîns și de strigăte, născute în « consențimentul negru » și în « Marele Sud », în mijlocul mizeriei și al sărăciei, oprimați revocă Simfonia a Noua, dau artei o formă senzuală și desublimată, de o înfricoșătoare imediatitate, prin care timpul — și sufletul pe care-l materializează — sînt cîrîte și electrizate. Muzică neagră este esențialmente o muzică a asuprișilor, care manifestă în ce măsură cultura

¹ Franz Marc, „Der Blaue Reiter, 1914“, în *Manifeste manifeste 1905—1932*, Dresden: Verlag der Kunst, 1956, p. 56.

² Raul Hausmann, „Die Kunst und die Zeit“, 1919, în *ibid.*, p. 186.

superioară, sublimarea ei sublimării și frumusețea ei, se întemeiază pe o structură de clase. Înfrudarea muzicii negre (și a dezvoltării ei de avangardă) cu revolta politică împotriva «societății de abundență» dovedește desublimarea crescândă a culturii.

E vorba tot de o negație elementară, de o pură antiteză: de o atitudine de refuz imediat. Această desublimare se desfășoară pur și simplu de cultura tradițională, de arta iluzorie, fără a le dezarma: ele își păstrează adevărul și validitatea, și coexistă cu forțele de rebeliune în interiorul societății existente. Revolta muzicală, literară, picturală și astfel absorbită și condiționată de către piață — făcută inefectivă. Pentru a se realiza, ea ar trebui să renunțe a se mai înfățișa în acest fel direct, brutal și imediat, care evocă lumea cotidiană a politicii și a afacerilor, ca și ciclul prea familiar: frustrarea și eliberarea trecătoare de frustrare. Ruperea de acest univers cotidian nu era oare tocmai scopul sistematic al artei radicale? Pierzându-și efectul de distanțare care a fost folosit și de unele opere mari ale artei iluzorii, arta contemporană își pierde și radicalitatea. De pildă, *Living Theatre* ajunge la un eșec, în măsura în care ne identificăm imediat cu actorii și recunoaștem în ei simpatiile și anticipațiile noastre obișnuite. Teatrul, departe de a transcende impresia de obișnuită și de «dăla vu», o întărește. Ca și happening-urile, din ce în ce mai organizate, ca și în pop-art, din ce în ce mai integrat pieței, această ambianță reconstituită o «comunitate» înghețată în interiorul societății.

Depășirea acestei familiarități imediate, «mediatice» care ar face din diversele forme ale revoltei artistice o forță de eliberare pe scară socială — adică o forță subversivă — rămân încă de atins. Ethos-ul estetic al socialismului s-ar exprima în aceste meditații: un anumit fel de a trăi munca și plăcerea, un anumit stil de gândire și de comportare, o tehnologie nouă, o ambianță naturală transformată. Atunci arta își va fi pierdut imperiul ei privilegiat și alienat asupra imaginației, asupra frumosului și a visului. Poate că e vorba aci de viitor, dar acest viitor intervine în prezent. În negativitatea ei arta desublimatoare, arta anticontemporană «anticipă» asupra momentului în care puterea productivă a societății se va confunda cu puterea creatoare a artei, în construirea lumii artistice cu reconstruirea lumii reale — unire a unei arte și a unei tehnologii eliberatoare. Această anticipare face din desublimarea artistică a culturii, oricât de dezordonată, de grosolană și de caraghioasă ar fi, un element esențial al forțelor politice radicale.

În românește de LILIANA ȚOPA

Reflexii despre gândirea lui Herbert Marcuse

... Elev al lui Martin Heidegger, Marcuse descoperă la început originea hegheliană a gândirii magistrului său pe care o expune într-o lucrare devenită destul de repede renumită în lumea filosofilor: *Herbert Marcuse et la Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkeit*, — pentru a se orienta ulterior spre un marxism în același timp hegelian și heideggerian, concretizat într-o serie de cronici filosofice în revista teoretică a social-democrației germane — *Die Gesellschaft*. Această atitudine l-a apropiat sub unele aspecte, pe plan filosofic, de atitudinea pe care o promovaseră puțin înainte Georg Lukacs și Karl Korsch (totuși politic mai angajați și mai radicali decât Marcuse)...

(...) A doua fază importantă în evoluția gândirii lui Marcuse se situează între 1933 și 1941; perioada când se integrează în grupul cunoscut sub numele de «Școala de la Frankfurt», căreia, de fapt, îi mai aparține, și astăzi și din care făceau parte atunci, — în afara de cei trei principali membri ce continuă s-o reprezinte, — Horkheimer, Adorno și Marcuse, — și Walter Benjamin (mort în timpul războiului, Erich Fromm și Leo Löwenthal — care ulterior s-au despărțit de grup. Principala activitate a acestui grup a fost publicarea în Franța a revistei «*Zeitschrift für Sozialforschung*» și a unui volum despre autoritate și familie, iar în Statele Unite a unei lucrări teoretice semnate împreună de Horkheimer și Adorno: «*Dialektik der Aufklärung*» (Dialectica iluminismului) lucrare centrată pe dialectica filosofiei raționaliste clasice — avînd pe de o parte trăsăturile pozitive și progresive, iar pe de altă parte negative, reifiante, menite să favorizeze opresiunea și dominarea.

Într-un mod fără incalcul de deosebit, și în orice caz mai clar și mai accesibil, articolele lui Marcuse din această perioadă — din care unele au fost recent strise într-un volum — grăvesc în jurul aceleiași probleme.

... Societatea occidentală contemporană (capitalismul de organizare, societatea de consum) era esențial deosebită de societatea liberală de la începutul secolului, precum și de societatea totalitară a fascismului german. Așa că menținerea unei poziții critice radicale... cerea Imperiului o analiză profundă a acestei societăți.

Acest țel l-a îndeplinit Marcuse în două lucrări deosebit de importante și complementare, ce au exercitat o influență adîncă asupra gândirii filosofice și sociale contemporane: *Eros and Civilization* și *One Dimensional Man*.

... «Eros și civilizație» se situează pe planul raporturilor dintre societate și aspirațiile profunde ale individului. Întîlnind — împreună cu toți gînditorii din Școala de la Frankfurt, — opera lui Freud, Marcuse descoperă în ea înfruntarea dintre aspirațiile instinctive ale individului — *libido* și instinctul morții — și organizarea socială care, pentru a exista și a se dezvolta, presupune represiunea acestor aspirații,

* LUCIEN GOLDMANN: *Marxisme et Sciences Humaines* — colecția «Judeu» — N. F. R. 1970 pag. 259 și urm.

† Theodor Adorno a înecat din viață în 1969, iar Lucien Goldmann s-a stins prematur chiar în zilele când traduceam aceste pagini (n. r.)

frustrarea și sublimarea, în numele principiului realității. Dar, la Freud, aceste concepte aveau un caracter și spune esențial și în orice caz anistoric. Sociolog și filosof al culturii, Marcuse li adăugă acesteia o dimensiune istorică, fără totuși — în opoziție bunăoară cu Fromm — a modera contradicția radicală între dorințele fundamentale și reprimensiunea socială.

Începe prin a stabili forma concretă ce o ia în societatea modernă principiul realității — cel al productivității — și prin a desobi reprimensiunea *indispensabilă* anumit moment al istoriei pentru a menține existența vieții sociale celei mai raționale cu putință de reprimensiunea efecivă, izvorâtă din nevoia de a menține structura repressivă a societății realmente existență. Astfel obține conceptul de « reprimensiune adițională », fiind din deosebire între prima și a doua, pentru a arăta că evoluția socială contemporană, deși reduce la minimum reprimensiunea necesară autorității dezvoltării forțelor productive și a productivității, face să crească totuși dimensiunea reprimensiunii reale pentru a da forțelor productive și raporturilor sociale structura repressivă a capitalismului de consum și a societății de consum. Această dublă tendință duce astfel la o creștere remarcabilă a « reprimensiunii adiționale », nu numai în raport cu « posibilitățile de descătușare » ce-l interesează pe Marcuse în primul rând, dar chiar în raport cu societățile trecute.

Omul unidimensional se situează pe plan istoric și cultural, dezvăluind primejdia pe care evoluția contemporană a capitalismului și a societății de consum o reprezintă pentru cultură și dezvoltarea personalității. De la Pascal, trecând prin Kant, Hegel și Marx — filosofia dialectică definește omul prin dubla dimensiune a adaptării la realitate și a depășirii acesteia, a realului și posibilului filosofica idealista nouo-lectică îl definea deasemenea pe om prin rațiunea ce în același timp stăpânea și depășea realitatea. Exigența depășirii era astfel esențială pentru toată istoria culturii occidentale. Dar, iată — și Marcuse o arată într-o serie de analize remarcabile, — că pentru prima oară în istorie se dezvoltă o organizare socială planificată care prin ridicarea nivelului de trai, dar mai ales prin « manevrarea » conștiințelor, tinde să întărească în mod conștient dimensiunea de adaptare și să reducă foarte mult, până la suprimare, exigențele de depășire și forțele ce caută să le înfruntă.

E de la sine înțeles că în măsura în care orice cultură și întreaga dezvoltare a personalității sunt legate de dimensiunile depășirii, posibilul fiind înfrânt în ea, această evoluție constituie o amenințare considerabilă pentru viitorul creației culturale și pentru libertatea individuală autentică, pe care tinde să le suprimă spre a le înlocui prin monstrul care rezultă din planificarea socială: omul bine remunerat, trăind confortabil și necunoscând decât două tipuri de comportări: executarea hotărârilor luate de alții și consumul: omul unidimensional.

... După ce am situat opera lui Marcuse raportând-o la gîndirea filosofică și critică, vom încerca să-l stabilim poziția și față de principalele teorii pozitivistice și conservatoare ale sociologiei universitare, fiind obligați și aici să constatăm — ca în cazul relațiilor cu gîndirea lui Heidegger — existența, în același timp, a unei opoziții radicale și a unei oarecare concordanțe.

Fără îndoială teoria « sfîrșitului ideologiilor » (Raymond Aron, Daniel Bell) e conservatoare și apologetică, și chiar teoria « dispariției radar-ului interior » (Riesman) poate în ultimă instanță să fie interpretată în același sens, în ciuda încontestabilei superiorități a conștiinței filosofice și critice a acestuia din urmă.

Firește, contrar acestor teoreticeni, Marcuse a strălucit totdeauna asupra caracterului amenințător — pentru cultură, pentru libertate și dezvoltare — indivizibil — a evoluției spre omul unidimensional: înșeșe, a gîinșu să sublinieze totdeauna existența forțelor instinctive reprimite, și a unei rațiuni transcendente, ce refuză și condamnă societatea de consum în numele demnității omenești și a nevoii funda-

mentale de libertate și fericire; firește a observat și a proclamat pericolul și amenințarea, acolo unde unii ca Daniel Bell și Raymond Aron au văzut o speranță salutară și dezirabilă; dar acestea spuse, rămîn valabile asemenea teoriei avînd un element fundamental comun: afirmarea — ceea ce s-a dovedit eronat — existenței unei stabilizări, relativă fără îndoială, dar serioasă și profundă, a relațiilor sociale și de opoziție în aceste societăți.

Dar evenimentele din mal-uniune în Franța, în cîteva săptămîni, au pus în mod radical în discuție recunoașterea acestei analize, dovadă că trecerea de la societatea capitalistă monopolistă din anii 1940-1950 la societatea capitalistă de organizare de după război constituie un proces mult mai vast și mai complex. Așa cum nu apare în analizele pe care le-am menționat.

... Să ne mulțumim să constatăm că Marcuse, — la fel cu toți ceilalți sociologi, va fi privit la început cu oarecare surpriză revolote negrilor în SUA și mai ales mișcările studentesce pe care nici nu le prezisese, nici nu le inspirase, dar care impulsionează în primul rînd de revendicări culturale și morale, și numai subsidiar, în unele țări, de revendicări economice — găsiseră în lucrările lui Marcuse, și de fapt numai în lucrările sale formularea teoretică a problemelor și aspirațiilor ce frământau tineretul.¹

În această situație a luat mai înți atitudine într-un articol din 1965 intitulat: « Represiva toleranță », în concluzia căruia declara că nici un educator și nici un intelectual nu putea în mod întemeiat să condamne pe acii care își asumau risurile revolote violente împotriva opresiunii instituționalizate.

Uterior, față de mișcările din mal-uniune în Franța, la o conferință a colocviului din Korçula, Marcuse și-a modificat atitudinea într-un sens optimist, pomenind chiar de un eseu cel redactat atunci și care se intitula: « Dincolo de omul unidimensional »², dar el a subliniat din nou că prima obligație a oricărui gînditor critic trebuia să fie chemarea la exigența transformării radicale și a strălucit asupra primejdiei de a se mulțumi cu modificări parțiale.

... Să mi se îngăduie să termin acest articol amintind de o discuție ce a avut loc în mai 1968 la un colocviu organizat de UNESCO pentru a sărbători o sută de ani de la tipărirea *Capitalului*; într-una din acele expuneri remarcabile cu care ne obișnuim, — Marcuse și-a expus teoriile; patru participanți la colocviu i-au reproșat imediat pesimismul și critica sa radicală.

... Atunci am cerut cuvîntul pentru a observa — și aceasta va fi concluzia articolului — că, aducînd critici gîndirii lui Marcuse, toți acești intelectuali dovedeau în de măsură să era întemeiat, deoarece arătase astfel de mult se adaptaseră cu toții și se integraseră în cultura sau cîntare sector al societății moderne opresive și reificate, în timp ce chiar atunci, la Paris și în alte mari orașe europene, și din lume, mii de studenți îl aclamau pe Marcuse, se revendicau din lucrările lui și dovedeau astfel, tocmai prin acțiunile lor, că adesea critica sa era justificată, că dacă dăduse în formulare teoretică aspirațiilor ce-l frământau, totuși pesimismul său nu era menșial și fundamental.

În romînește de ALEXANDRU BACIU

¹ E evident că cei mai mulți din studenții care s-a revoltat (mișcarea de Marcuse nu cunoștea nimic din gîndirea și scrierile sale. El aveau totuși motiv să se ferească. Vasta societate are la ea și propriile ei procedee mai ales mijloace de difuzare a gîndirii, altele decît lectură directă a mas-media (n. 2.)

² Într-un timp același a apărut și publicat și mai un fragment substanțial chiar în acest număr (n. 3.)

Moralism și utopism

Pentru că ne aflăm în materie de ideologie și utopie trimitem cititorii și la Herbert Marcuse, a cărui ultimă carte *One-dimensional Man* (Boston, 1964; Torino, 1967) poartă subtitlul candid și ambasorat de « *Studies in the Ideology of advanced industrial society* ». Desigur această carte (poate cea mai bună a lui M.) dezvoltă o sensibilitate mult mai largă și mai atentă la fipiele actualii civilizații burgheze americane și americanizate decît cartea lui Horkheimer-Adorno, interesată și preocupată aproape exclusiv de fenomenul de *mass-media*. O constatăm de la primele rînduri de deschidere: « Amenințarea unei catastrofe atomice, care ar putea nimici rasa umană, nu folosește în același timp la apărarea însăși a forțelor care perpetuează un asemenea pericol? ... Societatea industrială avansată devine mai bogată, mai mare și mai bună pe măsură ce perpetuează pericolul. Structura apărării face viața mai ușoară pentru un număr crescînd de persoane și extinde dominația omului asupra naturii; în aceste împrejurări mijloacele noastre de comunicare de masă înlăsc puține dificultăți în a vinde interese particulare cum ar fi acelea ale tuturor oamenilor rezonabili ... Și ... această societate e, în ansamblu, irațională. Productivitatea ei tinde să distrugă libera amentințare de război, creșterea ei se întemeiază pe reprimarea posibilităților mai adevărate pentru a face pașnică lupta pentru existență ». Și așa mai departe, urmînd principalele aspecte ale societății industriale avansate: de la « noile forme de control » (« O confortabilă, lustruită, rațională, democratică non-libertate predomină în civilizația industrială avansată, semn de progres tehnic ... Aici — în societatea opulentă — controlul social cere să se dezvolte nevoia obsesivă de a produce și a consuma irosirea; nevoia de a munci pînă la imbecilizare cînd aceasta nu mai e o necesitate reală; nevoia de modalități de relaxare care ușurează și prelungesc această imbecilizare; nevoia de a menține libertăți amăgitoare ca libera concurență la preșul admistrat; o presă liberă care se autocenzurează; libera alegere între mărci și nimicuri diferite ») pînă la « închiderea universului politic » care decurge (« Noua lume tehnologică duce la slăbirea poziției negative a clasei muncitoare ... Odată cu progresul tehnic ca instrument, non-libertatea — înțeleasă ca supunere a omului față de aparatul său productiv — este perpetuată și intensificată sub forma multor mici libertăți și comodități »), la « închiderea universului de comunicare » sau a « deprinderilor de gîndire sociale » (« Acest fel de bunăstare ... pătrunde « mijloacele » care mediază raportul dintre patroni și dependenți lor. Agenții sînt publicitari sînc cei care dau formă universului de comunicare în care se exprimă comportamentul unidimensional ») și, în sfîrșit, la « triumful gîndirii pozitive » adică neo-positiviste, scientiste, matematizante și formaliste, așadar anti-dialectice (sau contra gîndirii « negative ») și deci anti-istorice; în concluzie filosofia prin excelență a lumii tehnologizate și garanția ei ideală, ba chiar ideologică: « Dar această radicală acceptare a empiricului violează empiricul — realitatea, istoria — pentru că în ea vorbește individul mutilat, « abstract », care experimentează (și exprimă) numai ceea ce îi este dat (în sens literal

care atinge numai faptele și nu factorii, a cărui comportare e unilaterală și manipulată (de cel care deține puterea în societatea industrială avansată). Așadar, repetăm, faptele care constituie societatea burgheză actuală există, iar analiza documentară e aproape exhaustivă (a trebuit să trecem aici în zbor peste anumite lucruri): și totuși diagnoza și aprecierea « terapeutică » sînt confuze și concluziile vagi, utopice ... În timp ce Marcuse afirmă azi în mod utopic fără ezitare că « dacă se va transforma vreo dată procesul de producție materială, automatizarea or revoluționa întreaga societate » și că « automatizarea integrată în domeniul necesității ar face din timpul liber dimensiunea în care în primul rînd s-ar forma existența particulară și socială a omului », Marx prevedea exact acum aproape o sută de ani că, prăbușit într-un nou proces contradictoriu extrem, capitalismul avea să patroneze în scopurile profitului — question de vie et de mort — și automatizarea prin intermediul producției a oricărei profului și sau creații de noi treburi; fiind totuși în același timp mîgîrîr instrument de creație — într-un viitor economic-social revoluționar — de timp liber pentru toți.

Dar e adevărat că Marcuse rămîne nedecis în metodă în această carte și astfel, în cazul de față, neglijînd (cu toate trimiterile la Marx) punctul de vedere de clasă, adică materialist-istoric, al problemei productivității capitaliste, dă, fără să vrea, cu acest început sociologic fideist și utopic asupra automatizării, contribuția sa la « ideologia societății industriale avansate » (super-burgheze) și deci la consolidarea acesteia și a universului ei politic « închis ». E drept că un astfel de început se dezvoltă apoi într-o teorie a « unei noi definiții a valorilor (mai mult: a « cauzelor finale ») în termeni tehnici, ca elemente ale procesului tehnologic: e succesul istoric al științei și tehnologiei a făcut posibilă introducerea valorilor în sarcini tehnice — materializarea valorilor ». De exemplu: « e posibil să se calculeze un minimum de muncă necesar pentru a satisface — într-o măsură și ea de calculat — nevoile vitale ale tuturor membrilor unei societăți, cu condiția ca resursele disponibile să fie folosite în acest scop (să se fie legate de alte interese și fără să împiedice acumularea capitalului necesar pentru dezvoltarea societății ... Natural, « obstacolele care se interpun în calea materializării » (valorilor) sînc « obstacole politice clar definibile » ... Transformarea valorilor în trebuințe, a cauzelor finale în posibilități tehnice, e într-adevăr un nou stadiu în cucerirea forțelor opresive, neîmbilzite în societate ca și în natură. Noua definiție a tehnologiei și dominația tehnică « cauzelor finale ar consta de fapt în construirea, dezvoltarea și utilizarea de resurse (materiale și intelectuale) eliberate de toate interesele particulare care împiedică satisfacerea trebuințelor umane și evoluția facultăților umane. În alți termeni, aceasta ar fi acțiunea rațională a omului ca om, a geniului uman. Poate vine astfel de la tehnologie corectarea istorică a acelei identificări premature a Rațiunii și Libertății potrivit căreia omul poate deveni și rămîne liber prin progresul productivității care se autoperpetuează pe baza opresiunii ». Și astfel « raționalitatea tehnologică, dezbrăcată de caracteristicile ei exploatare, e singurul criteriu-căluză valabil pentru a planifica și dezvolta resursele puse la dispoziția tuturor ». Deși mai trebuie să se admită că « niciodată corectarea nu va putea fi rezultatul progresului tehnic în sine » și că « ea comportă o « răsturnare politică ». Și în numele cui? Al « științei » (tehnologie) în serviciul « geniului uman », al « umanității » cu masele, cum *mutatis mutandis* prezicea naivul « Marcuse din secolul XIX », Auguste Comte, profet și pontific laic? O amenințare politică vagă pentru cine deține puterea în societatea industrială avansată ...

Încheind, se poate din păcate argumenta că Marcuse, atât cu acea utopică «politică a științei» (de aflat se pare într-un viitor îndepărtat) cât și cu acest prezent generic «mare refuz», dă, fără să vrea totuși, sprijinul său ideologic acelei «capacități de a înfrîna schimbarea socială» care «e poate succesul cel mai caracteristic al societății industriale avansate» (super-burgeze).

În românește de ȘTEFAN DELUREANU

ROBERT W. MARKS

Marcuse sau parabola electricianului

Pentru a-l înțelege pe Marcuse ne-am putea folosi de următoarea analogie: survine un scurt-circuit. Electricianul descoperă imediat că de vină e o siguranță arsă. Redactează apoi un raport amănunțit plin de detalii erudite despre istoria electricității, completează cu un rechizitoriu la adresa tuturor teoreticienilor — de la Aristotel la Mesmer — care au tras concluzii greșite sau incomplete asupra naturii electricității. Electricianul nostru își motivează raportul prin aceea că nu putem pătrunde adevărata natură a unui lucru pînă cînd nu-l plasăm corect în contextul lui istoric. Mai departe, într-o digresiune asupra metodei, el explică cum conceptul de siguranță are sens doar cînd este discutat în termenii propriei sale negații — cu alte cuvinte «non-siguranța» sau — absența siguranței. Ii răspundem că ceea ce spunem este foarte logic, dar că știm ce înseamnă o «non-siguranță», îi amintim că, de altfel, tocmai din pricina «non-siguranței» ne aflăm confundată în «non-lumină». Problema ei: ce facem cu «non-siguranța»?

Electricianul e deprimat. Întimplarea face să nu aibă cu ce înlocui «non-siguranța». Și își atrage atenția că, chiar dac-ar fi avut o rezervă, mai devreme sau mai târziu ea ar fi suferit aceiași soartă ca și siguranța inițială; că în virtutea unei «negații naturale» — un mod politicos de a spune că reșeaua a fost supra-solicitată) — noua siguranță ar fi fost la rîndul ei negată, iar principiul realității, cel care contrazice principiul plăcerii — ar fi confundat din nou totul în beznă.

Nosctimă sau nu, analogia aceasta rezumă poziția lui Marcuse atît în sens pozitiv cît și negativ...

Concluziile lui Marcuse nu decurg în mod necesar din argumentație. Argumentațiile sînt incertaine, deseori periferice și, — în cazul cel mai fericit — ele reprezintă o incursiune erudită prin idealismul german, speculația freudiană și evoluția filozofiei marxiste. Multe din propozițiile sale se desifrează abia după un studiu îndelungat, și sensul lor, cînd e în sfîrșit dezvăluit, se vedește fie discutabil fie banal.

Marcuse are un farmec personal deosebit. Atît la cursuri, la San Diego, cît și în afara lor, exprimarea lui orală e plăcută, directă, clară și spirituală. În mod

paradoxal, ca scriitor este aproape înțelegibil. Nu face nici o concesie capacității de concentrare a cititorilor și nici dificultăților unui stil cu rădăcini adînci în vocabularul idealismului german (cuvintele obișnuite căpătînd sensuri esoterice, iar latinismele lungi, care-ar putea fi înlocuite fără nici o pagubă cu cuvinte uzuale, sensuri obișnuite).

În lumea universitară Marcuse este discutat mai ales pentru a fi combătut, și, din același motiv, se cumpără și cărțile sale. Este deseori considerat un profesor care se joacă cu argumentele, preocupat mai mult de polemică decît de logică — așa cum e înțeleasă ea de publicul larg. Logica lui Marcuse este de tradiție hegeliană; ca și Galia lui Cezar, raționamentele lui se alcătuiesc din împărțiri ternare, puțin parea cel puțin celor care nu sînt familiarizați cu această tradiție — ca lipsite de legătură, înaintînd prin salturi transcendente și cu totul arbitrar.

De altfel, Marcuse definește altfel filozofia decît mulți dintre criticii săi universitari. Pentru mulți dintre filozofii moderni, filozofia este o activitate avînd drept scop să ordoneze într-o sferă de referință cît mai largă datele experienței. Astfel concepută, filozofia se ocupă mai mult de înțelegere decît de acțiune socială, — deși acțiunea socială poate fi una din consecințele înțelegerii. Marcuse consideră acest mod de abordare a problemei unidimensional, static, indiferent față de faptul că analiza se sprijină întotdeauna pe părținirea observatorului, pe valorile lui condiționate social; filozofia, zice el, nu e niciodată neutră.

Acestei forme de filozofie, Marcuse vine să-i aplice (cu ce rezultat, rămîne de văzut) înțepătura de viespe a gândirii lui Hegel. Tot așa-zisul empirism este de fapt de natură ideologică — afirmă el. De aici, paradoxul ironic că «ceea ce este nu poate fi adevărat».

În românește de IRINA CORNEA



ACTUALITĂȚI
FRANCEZE

EUGEN IONESCU

LA ACADEMIA FRANCEZĂ

reportaj de
ECATERINA CLEYNEN-SERGHEV

Academia franceză a fost întemeiată în 1635 de către Ludovic al XIII-lea la îndemnul lui Richelieu. Ea număra la început doisprezece membri, astăzi are patruzeci. Primii academicieni au fost numiți de Rege, apoi au ales singuri pe înlocuitorii celor dispăruți.

Academia franceză prezintă un dublu aspect. Ea este în primul rând — sau ar trebui să fie — o adunare a celor mai buni scriitori francezi ai epocii și a câtorva personalități străine de literă dar având o mare notorietate. În al doilea rând, ea este — mai ales era atunci când s-a născut în secolul al XVII-lea — un cerc, o societate de persoane având preocupări comune, maniere asemănătoare și întrunindu-se cu plăcere în fiecare săptămână. Nu este deloc ușor de a împăca aceste două aspecte: Căutare ar avea toate titlurile literare necesare pentru a fi primit sub Cupolă, dar lipsa lui de bunăcuvință și aroganța sau grosolanăia lui riscă să facă noia discordanță. Astfel absența lui Gide de la Academie se explică prin dezinvoltura lui: scriitorul afirma că ar accepta să fie uns nemuritor numai din plăcerea de a reedita Corydon însoțindu-și numele de formula « membru al Academiei ». Un altul se bucură de o autoritate care i-ar face ușoară primirea, dar alegerea ar fi, pentru motive demne de a fi luate în seamă, neplăcută unui confrate respectat și iubit. Ce hotărâre se va lua? A uita obiectul național al instituției academice ar fi o mare greșeală. Pe de altă parte, a neglija total aspectul « cerc » ar putea altera una din trăsăturile originalității sale. . . Fiecare hotărâre nu numai potrivit gusturilor ci și potrivit conștiinței sale. Să amintim în treacăt că aspectul de « cerc » al Academiei împiedică și va mai împiedica fără îndoială încă multă vreme, admiterea femeilor, un cerc fiind, contrar salonului literar, o reuniune de persoane de același sex.

◀ Primind spada de academician de la René Clair.

Fotografiile de la paginile 433 și 435 ne-au fost puse binevoitor la dispoziție de redacția ziarului « Vile Tigre ».



Putem crede că Eugen Ionescu, noul academician, răspunde perfect celor două exigențe (căci, performanță rară, a fost ales la primul tur de scrutin. Recepția solemnă a avut loc la 25 februarie 1971. Atroulul Scurului ocupă fotoliul No. 6, care a fost ilustrat, printre alții, de Jean Paulhan, Pierre Benoit, Ernest Lavisse, celebrul istoric, și de Chamfort, ferocele moralist al secolului al XVIII-lea.

Formalitățile

Fiecare francez știe că pentru cel mai mic post într-o instituție publică trebuie alcătuit un dosar voluminos conținând actele cele mai variate și mai neașteptate: act de naștere, fișă de stare civilă, copii conforme de pe diplome, certificate medicale atestând că postulatul este sănătos la corp și minte, extract din cazierul judiciar, copie de pe livretul militar, atestări de la locurile de muncă anterioare, felurite recomandări... Oare candidatul la Academie i se cere același lucru? Secretarul care mă primește este categoric.

— Nici un dosar, nici un act! Este suficient să faceți act de candidatură pe lângă dl. Secretar perpetuu. Și mai mult, din 1960, actul de candidatură nu mai este obligatoriu, un academician poate propune colegilor săi pe un candidat ales de el.

Totul este de o simplitate admirabilă! Cunoscut totuși un detaliu care merită să fie clarificat.

— Mi s-a spus că există un anumit protocol care trebuie respectat...

— Vreți să vorbiți despre vizite?

— Exact.

— Nu sînt obligatorii. Este vorba numai de o tradiție.

Dacă sînteți candidat la Academie, e mai bine să vă conformați tradiției. Afară de cazul că este mareșal al Franței, cardinal sau geniu incontestat (și încă...) vai de acela care nu respectă această formalitate! Nu trebuie să uităm, cum am mai spus, că Academia este un fel de cerc extrem de restrîns, al cărei membru se reunește în fiecare săptămînă în același loc și sînt asociați celorlalți lucrări. Relațiile personale ocupă astfel un loc important în complexul academic. Se pot câștiga voturi grație vizitelor... așa cum se pot și pierde.

Este o probă pitorească. Ea permite ca fiecare academician să fie văzut ei acasă, în cabinetul lui de lucru. Primirea este întodeauna de o perfectă curtoazie și chiar, cel mai adesea, fermecătoare. « Noi luăm promisiunile noastre drept politice, spunea Alfred Capus¹ iar candidații au politicea noastră drept promisiuni! ». Și Louis Barthou exclamă: « Candidații sînt umitori! Le promiti votul tău... și mai vor să-ți dai! » Un poet, Charles de Pomairols, se prezenta odată. Era destul de bolnav. Soția lui le declara tuturor academicienilor: « Dacă soțul meu nu va fi ales, va muri... ». Nu fu ales. Dar se mai prezentă la încă o alegere. « Nu-l pot da cuvîntului meu, spuse un academician, căci nu și-l-a lăsat pe al lui! »

Alegerea

Cînd sosește ziua scrutinului, academicienii, înainte de a vota, depun jurămint. Ei trebuie să jure că nu și-au « angajat » voturile, cu alte cuvinte că nu le-au vîndut contra cine știe căror avantaje substanțiale. Această formalitate odărnă îndeplinită, fiecare academician înscrie pe o bucată de hîrtie numele celui dîntre

¹ Alfred Capus (1859—1922), autor dramatic și romancier francez. Comediile lui traduc spiritul și moravurile « fin de siècle » cu o bună dispoziție constantă.

candidați asupra cărora s-a oprit alegerea lui. Un ușier strînge buletinele într-o urnă. Căncăzului despoaie urna, numără buletinele și directorul le dă citire. E o tăcere că s-ar putea auzi o muscă zburlind.

Pentru a fi ales, este necesară majoritatea absolută a academicienilor prezenți. Dacă nu este întrunită majoritatea absolută, se votează din nou. De două ori. De trei ori. De patru ori. După al patrulea tur de scrutin, dacă pozițiile candidaților nu s-au schimbat, alegerea este declarată « albă » și amînată cu cîteva luni.

Este foarte rar ca cineva să fie primit de la prima lui candidatură, afară de cazul că este mareșal al Franței sau cardinal. Victor Hugo s-a prezentat de patru ori. Paul Claudel a fost respins la prima candidatură (era pe atunci ambasador în Belgia) ceea ce l-a făcut pe celebrul om de stat belgian Paul Hymans să spună: « Știam că o gloată este stupidă, dar nu știam că patruzeci de academicieni formează o gloată... »

Este adevărat că cele mai frumoase combinații eșuează adesea din neatenție sau indisciplină. Cardinalul Baudrillard, care se gîdea la altceva în timpul votului, a făcut să fie admis, cu o majoritate de un vot, un candidat pe care academicienii își propuneau să-l respingă foarte politicos. René Doumic¹, pe atunci secretar perpetuu, nu-l iertă multă vreme pe Baudrillard, fostul lui coleg de la Ecole Normale Supérieure. Intrînd în gîndire, i-l arăta pe ales și-i murmură la ureche: « Sfinția Ta, privește-ți păcatul de moarte! ».

Recepția

Întă venită și ziua recepției primului academician de origine română care intră în faimoasa « Companie » Eugen Ionescu.

Ales în 1970, Ionescu nu a fost primit decît peste un an. De ce un timp atât de lung între cele două evenimente? I-am întrebat pe secretarul unui academician celebru.

— Sîmțată doamnă, ritmul academic este majestuos! În acest rîstimp, Dl. Ionescu și-a compus discursul pe care trebuie să-l pronunțe cu ocazia primirii sale și în care va face elogiul predecesorului lui, romancierul și criticul Jean Paulhan. Noul academician a fost prezentat oficial președintelui Pompidou, de către Dl. Jean Mistler, directorul în exercițiu, șeful statului fiind de la regele Ludovic al XIII-lea Inocenc « protector al Academiei franceze » și consîmțămîntului lui trebuie la orice alegere să fie obținut. Gîndiți-vă că sînt o mulțime de probleme de rezolvat, cum ar fi aceea a săbiei de exemplu...

— A săbiei?...

Interlocutorul meu mă liniștește. Nu este vorba ca autorul piesei *L'improvisu de l'Aïmo* să-i spintecă pe criticii teatrului lui, ci să se conformeze unei tradiții. Fiecare academician poartă o sabie al cărei mîner îl illustrează opera. Cu cîteva zile înainte de a îmbrăca « haina verde », mai precis la 22 februarie, în marel foaier al Comediei franceze, cineastul René Clair l-a înmînat lui Eugen Ionescu o sabie. Pe garda săbiei figurează un corn de rinocer în fildeș, coroana lui Béranger I, un ot din fildeș, ca aluzie la Viitorul e în ouă, grădina cu soția și fiica și scara din Seteo și foamea și fata cu trei nasuri din Jacques.

La 25 februarie, «le tout Paris», adică patru sute de persoane dintre notabilități, sala de sedințe fiind relativ mică, s-a întrunit la tradiționalul Institut de France. Clădirea, discretă și armonioasă, dominată de celebra cupolă, privește spre Luveru,

¹ René Doumic (1860—1937), profesor, apoi critic la Revue des Deux Mondes, și cărei director a devenit după un timp.

care se află de partea cealaltă a Senei. La ora 14.45 sosește Ionescu. O sosire de mare vechetate! O adevărată armadă de fotografi și alți operatori de cinema și televiziune îl asediază literalmente când coboară din limuzina verde de fabricație americană în care se află de asemenea soția și fiica noului nemuritor.

Ionescu este îmbrăcat cu splendida haină brodată cu verde și poartă pe cap bicornul. Această haină are povestea ei. Când Bonaparte se întoarce de la Marengo, în 1800, parizienii îi făcuseră o primire triumfală. Alături de celelalte corpuri ale statului, membrii Institutului veniseră și ei să-l salute pe învingător. Delirul mulțimii fu însă atât de mare încât o învâlmășeală nemiloasă îi aruncă pe academicieni la pământ. Ei cerură atunci o uniformă care să-l deosebească în ochii publicului și să-i ocrotească de îmbulzeală. O comisie fu instituită pentru a alege forma costumului. Astfel își făcu apariția faimosul «habit vert», în realitate negru, ornamentat cu verde și auriu. «Batalionul Speranței» așa li se spunea cu amabilitate academicienilor. Talleyrand, care nu era romantic, îi numea «Papagalii...» Ca un detaliu prozaic, să adăugăm că o haină de academician costă aproximativ treizeci de mii de franci. Broderiile sînt executate cu aur fin de specialiști. Lucrul durează luni întregi și nu mai există decât câteva bătrîne bretone capabile să facă o astfel de broderie.

Capela Mazarină era arhiplină. O asistență demnă de o premieră. Un ministru al Afacerilor culturale, Jacques Duhamel; doi administratori ai Comediei Franceze, vechiul și noul, adică Maurice Escande și Pierre Dux; un membru al Academiei Goncourt, Raymond Queneau; Roger Callois, ales dar încă nu primit, observa desfășurarea operațiunilor din rîndurile publicului; Jules Roy, care candidase contra lui Ionescu venise și el, dovedind un frumos spirit sportiv. În sfîrșit, numeroase personalități din lumea literelor, și a artelor printre care numeroși actori interpreți ai lui Ionescu.

La ora 15 precis, un detașament al Gărzii Republicane în mare ținută se aliniază în galeria care conduce la sala de ședințe. Tobele bat, în timp ce Garda prezintă armele în fața academicienilor. Pușhini inițiale sînt un fior căci aceeași bătaie de tobe însoțea execuțiile militare în primul război mondial. Oare autorul *Jocurilor de mîciol* știe! Este un moment impresionant. Academicienii sînt în picioare. Un academician nu mai are dreptul la această cinste decât cînd directorul în exercițiu anunță oficial Academiei decesul lui...

Conduc de Paul Morand, autorul *Maestrului* s-a instalat în fața microfonului. În timp ce se așează la masa prezidențială profesorul Jean Delay, medicul lui Ionescu și «mașul» lui la Academie, secretarul perpetuu Maurice Genevoise și Jean Mistler, directorul Academiei franceze. Directorul îi dă cuvîntul lui Eugen Ionescu «pen tru a-și citi cuvîntul de mulțumire» (e formula consacrată), adică să aducă laude academicianului în locul căruia este primit. Un academician, în cazul

de față Jean Delay, va face același lucru pentru noul venit. În timp ce Ionescu își caută febril ochelarii, mă întreb care va fi tonul discursului. Este știut că aceste exerciții oratoricești fac delicioile parizienilor. Delicii condimentate cu venin... Fiecare frază este analizată, fiecare cuvînt cîntărit. Tradiția cere ca cel care-l «primește» pe noul ales să-l strîpungă pe neașteptat cu câteva mici săgeți: «Aș fi vrut să pronunț elogiul dumneavoastră. Îi spusese Alfred de Mezières lui Pierre Loti, dar ați făcut-o mai bine decît aș fi putut s-o fac eu...» Și cînd René Doumic îl primi pe Robert de Flers, un agreabil autor de bulevard, îi spuse: «Nu vă gîndiți să distrugeți. ... Nu dîrîmați nimic... Nu spargeți nimic...»

Acel dintre invitați care sperau să asiste la un asalt de sfidări au fost decepționați; discursurile au fost de bon ton, clare, strălucitoare și plăcute, total opuse banalităților și violenței care se întîlneau din ce în ce mai des. Curtoazia a devenit un act de anticonformism.

În discursul său de recepție, Eugen Ionescu a făcut, natural, elogiul predecesorului lui, Jean Paulhan, subliniind spiritul pătrunzător și în același timp paradoxal al acestuia și menționînd tot ce a adus literaturii ca director al prețuitei *Nouvelle Revue Française*. Dar a amintit și câteva momente legate de primele lor întîlniri.

«Am intrat în contact cu Jean Paulhan pentru prima oară acum mai bine de douăzeci de ani. I-am adus pentru o colecție lui, «Metamorfozele», un text, un fel de eseu pe care l-a dat să-l citească unui lector al editurii Gallimard. Nu știu dacă Paulhan îl citise el însuși sau dacă, citindu-l vruse să-și aibă punctul de vedere confirmat de altcineva. După ce am așteptat două-trei luni un răspuns, mi-am pierdut răbdarea și m-am hotărît să mă duc să văd singur. Lam găsit în biroul lui de la N. R. F., înconjurat de tineri scriitori care cred că făceau parte din prima generație de după război. Puterea revistei, era să spun terorismul ei, mă exersa încă o influență preponderentă asupra literaturii. Jean Paulhan mă recunoscuse imediat. «Vreți textul dumneavoastră?» spuse el, luîndu-mi-o înaintea. «Iată-l.» Deschise un sertar în care observai că se găsea un singur manuscris, al meu, care mă aștepta. Mi-l întinse, îl luai, ieșii. Pe culoar, o foaie scrisă se detașă, căzu. O ridicai. Era referatul lectorului: feroce. Eseau meu nu avea nici o valoare, era prost gîndit și prost scris, lipsit de orice interes. Abia cu vreo zece ani mai tîrziu, am putut să public niște fragmente în periodice.[...]

Pe urmă, nu am publicat decât prea puține lucruri în *Nouvelle Revue Française*. Veneam să-l văd, destul de rar, dar eram convins că mă numărăm printre prietenii lui. Mi-o dovedi, nu cu mult, doi ani sau chiar un an înainte de dispariția lui. Fusese ales recent la Academia franceză. Mă invitase la masă. Mă sfătui să-mi prezint candidatura la Academie. Îmi spuse că și Henri Michaux, Robbe-Grillet, Butor și alții vor trebui să vină într-o zi la Academie. A fost unul dintre primii prieteni care

mi-au deschis această perspectivă. Așa se face că am puțin impresia acum că Jean Paulhan m-a desemnat chiar el pentru a-i succeda.»

În răspunsul adresat noului ales, profesorul Jean Delay avea să sublinieze și el afinitățile secrete care i-au unit pe cei doi bărbați:

« De la primul dumneavoastră spectacol, Paulhan a înțeles că mînuitorul de marionete își ascunde intențiile. În spatele sforilor de teatru pe care le îngroașăți cu delectare ca pentru o paradă pe Pont-Neuf, a ghicit un scriitor măiestru în iluziile cuvintelor care erau vinătoarea lui favorită. Satira plină de haz a limbajului care vă e proprie nu putea să nu-l amuze pe acest lingvist precis și prețios./... Destinul a vrut să-i succedă căruia i-ar fi plăcut să vă primească.»

După o trecere în revistă a pieselor lui Ionescu pe care îl judecă în calitate de spectator pasionat dar și de psihiatru, profesorul Delay adăugă:

« Iată-vă printre noi după o alegere ușoară dar de care păreți a vă îndoi, ca și cum strada Huchette ar fi fost departe de cheul Conti.

Fastul unei zile de primire nu lasă să se întrevadă farmecul familiar al jolilor noastre. Venim puțin înainte de ora reuniunii ca să stăm de vorbă în grupuri mici care se formează pe prietenii. Apoi, sub privirea vigilentă a secretarului perpetuu, începe munca dicționarului, pentru care ne veți ajuta cu dragostea dumneavoastră pentru cuvinte, fără să căutați. Îndrăznim să sperăm, a ne impune neologismele comice pentru care aveți o slăbiciune. Să nu mai spuneți egiptu în loc de elogi, octogen în loc de octogenar, monstru în loc de monstru, să nu mai numiți *doleurs de l'enfantillage*, « dureri copilărești » *les douleurs de l'enfance*, « durerile facerii » dacă vreți să trăim în bună pace. Și datorită odată îndeplinită, veți avea tot răgazul să mergeți să hoinăriți pe cheul din față, unde veți găsi poate, printre cărțile cu dedicație dar cu foile netăiate ale confrăților dumneavoastră, pe ale dumneavoastră, în acele cutii cu praf de pe malurile Senei care ne invită să cugetăm la desertăciunile literaturii. »

Servitute și grandoare academică.

Ionescu și-a sărbătorit recepția la Conservatorul de Artă Dramatică, în sala Jovuet. Era și acolo foarte multă lume.

— Ați avut trac? Îl întreabă o tinăra pe Ionescu.

— Numai în primele cinci secunde, căci credeam că mi-am uitat ochelarii. Dar, curios lucru, imediat ce mi-am îmbrăcat haina, m-am simțit în pielea personajului. Acesta mi-a amintit o piesă de Brecht despre Galileu. În care un episcop se duce să-l vadă pe papă. Acesta îl ascultă și pare gata să se lase convins în timp ce este îmbrăcat. Dar în clipa în care poartă toate ornamentele, se transformă brusc și răspunsul pe care-l dă este sec și dur. Iată de ce, poate, mi s-a părut natural ca Garda republicană să-mi prezinte armele! Mi-a plăcut foarte mult. Am intenția să mă îmbrac

astfel cel mai des cu puțință, dar nu credeți că risc să fiu luat drept un gardian de scuar? »

Cu riscul de a-l decepționa pe Ionescu, să amintim că nu va avea de îmbrăcat haina de academician pentru sarcina majoră care-l așteaptă la Institut: dicționarul.

Munca de elaborare și revizie a Dicționarului Academiei este totuși departe de a fi singura sarcină care îi va reveni autorului *Victimelor datoriei*. Mai este atribuirea premiilor anuale. Și nu este o treabă ușoară. Academia franceză poate decerna în fiecare an 120 de premii literare; Marele premiu de Literatură, Marele Premiu Gobert (care se acordă unei opere de istorie), Marele Premiu al Romanului, Marele Premiu al Răspîndirii limbii franceze, marele Premiu de Poezie etc.

Există în sfîrșit o întreprindere plină de pericole despre care poate nu i s-a vorbit lui Eugen Ionescu. În fiecare an, în luna decembrie, o ședință solemnă are loc sub frumoasa Cupolă, în marea sală a Palatului Institutului. Ședința este publică. Asistă la ea și membrii celorlalte Academii ale Institutului Franței. Secretarul perpetuu dă citire « raportului » asupra premiilor literare și descrie meritele principalelor opere distinse. Cancelarul citește palmaresul recompenselor Academiei. Cît despre președintele ședinței, lui îi revine sarcina de a celebra virtutea. I Tradiția vrea — și tradiția este atotputernică la Academie — ca « discursul asupra Premiului de virtute »¹ să nu fie o simplă enumerare a actelor de caritate. El trebuie să comporte și o « bucată de imaginație ». Or unii academicieni ar fi gata să-l încredințeze lui Ionescu această delicată sarcină de onoare. Dar cum nimic nu trebuie să ne mire din partea lui Eugen Ionescu, s-ar putea ca tema să i se pară originală și să facă din ea o operă de succes.

¹ Premiul anual care se acordă fie unor cazuri individuale, fie unor societăți de binefacere. Se recompensează acte de caritate, de sacrificiu, de abnegație. ...

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

HENRI MICHAUX:

«SPAȚIUL DINLĂUNTRU»

Cuvînt înainte, culegere și traducere de Vasile Nicolescu,
Editura «Univers», București 1970, colecția «Orfeu».

Cine citește «Henri Michaux sau permanența refuzului» — scurta prefață pe care Vasile Nicolescu o face volumului selectiv de poeme «Spațiul dinlăuntru» — își dă seama că traducătorul român a ajuns, dincolo de orice referințe, la o interpretare personală a marelui liric francez, prezentă scriitoricească atât de originală și controversată, unul dintre poezii pe care un Gaétan Picon îi numește «exemplari». Este impresia pe care, de altfel, o degajează traduceri înseși, ca și selecția textelor. Creator singular, sincer — ca experiență existențială — la confinile spiritului, un spirit asediat de propria sa condiție umană, iar — ca experiment lingvistic — la granița precară nu numai dintre poezie și proză, ci chiar dintre vocabular și anti-vocabular, Michaux descumpanește și incită deopotrivă pe cititor și pe traducător, poate mai mult pe acesta din urmă. Abordarea operei sale — ca și opera însăși — se înscrie în cadrele unei aventuri lucide, menite a-i păstra — și, în cazul traducerii, a-i restitui — structura elaborată a strigătilor, arhitectura descarnată a umorului tragic. Opera aceasta este fructul savant pe care un superréalist eretic ni-l aduce dintr-o dublă călătorie: o dată, în spațiul real, geografic, în care exotismul întregine o temperatură înaltă a uimirii; a doua oară, în «spațiul dinlăuntru», în Imaginar, — zonă intrinsecă, la rîndul ei, de o acută investigație a pericolului; — și Vasile Nicolescu are tot dreptul de a caracteriza această aventură modernă cu ajutorul unei imagini de o transparență modernitate: «Printr-un efort de deublare poetul se întoarce asupra lui însuși cu instrumente de perfecțiune inumană, executînd cu un fel de laser verbal o lungă și chinuitoare vivisecție» (pag. 6).

De la primele echivalențe românești, traducătorul își impune personalitatea, rămîind totuși «fidel», printr-o accentuare a concreției limbajului liric, în primul rînd. Astfel, o expresie ca *proche du désespoir* devine «rădă cu disperarea»; *versul Mon violon-girole, par nature, a la plainte basse et importante, façon tunnel*... capătă în românește mai multă culoare, «Viara mea girafă are bocetul gros și trufaș, ecou de tunel»; unui verb «abstract» — ca și altem așa — i se substituie un altul concret (*la paix qu'on dit être par-dessus cette paix* = «pacea despre care se spune că pîlpile deasupra acestei păci»). Tot personală, dar pe linia limbajului lui Michaux, este și tendința de a insera, cît mai des, textul francez în colocvialitatea românească: expresiile *lieu inexploré* și *l'horizon d'abord disparait* cîștigă un anume spațiu în tălmăcire, prin introducerea unei perifraze («tărîm unde nu mai călcase picior de om») și — respectiv, a unui simplu pronume relativ («Mai încălțarea care dispare»). De-alungul paginilor, aceste două procedee persistă — ceea ce dovedește că nu au fost întrebunțate întâmplător — și ele izbutesc să restituie, în cadrul limbii noastre, impresia — caracteristică scriiturii lui Michaux — de experiență spirituală teribil de concretă, derutantă adesea, trăită *sur le vif*, și comunicată fără pompa verbală, fără emfaza poeziei tradiționale. Decalcul gramatical este evitat sistematic, ba chiar ostentativ: numai într-o singură poezie («Greața sau moartea e cea care vine?») cuvîntul *organe* e înlocuit cu *făptura* («Nu-mi pipăi astfel făptura»), *voyageur*... *sans valises* devine «călător... cu mîinile goale» (ceea ce nu conotază exact același lucru!), un predicat este eliminat, obținîndu-se astfel un atribut (*Vous êtes puissants* = «Voi cei puternici»), ca și — în final — o propoziție condițională: *Et s'il vous plaît de l'aider, aidez-le, je vous prie*... care devine «Și rog-vă ajutați-l, ajutați-l vă rog». În altă parte, expresia *immense ouverture en tous sens de perte de vue* e comprimată în una mai puțin expresivă: «zarzite nemărginite». În general, conotațiile sînt preluate cu un bogat simț al nuanțelor — ceea ce asigură versurilor românești o a doua prosopie — iar expresiile idiomatice sînt transpuse în mod inteligent. Un singur exemplu, aparent fără însemnătate: *Car il ne bageait point de lui devine: «Nu se cîntea nici mort de-acolo».*

Adevărată fidelitate în traducere este aceea care re-crează limbajul poetic în spiritul, în substanța lui, adică în funcție de semnificația ce-l mobilizează. În sensul acesta, a senza «sarcina magică» a lirismului lui Michaux obligă a găsi echivalențe care nu se oferă unei priviri superficiale, ci numai unei înșușiri esențiale. De pildă, pentru personajul designat prin termenul *Maltre* («Sînciș»), «Labrint») traducătorul a utilizat, în mod cum nu se poate mai fericit, cuvîntul *Mogul*. Tot așa, a realiza că Michaux este, între altele, și un poet al violenței și al cruzimii, relatate cu un umor adesea macabru, nu înseamnă decât a repeta gesticulația lui agresivă — adevărată formă de exorcizare a unei realități înșușibile de spirit. Limba noastră ne oferă, de cele mai multe ori, nebanuite posibilități în această direcție. Astfel — ca să dăm din nou un singur exemplu — pentru pronumele nehotărîte din propoziția originală *Je ne peux*

rement voir quelqu'un sans le battre, traducătorul poate alege între « cineva » și « careva »: Vasile Nicolescu a ales soluția a două, și trebuie să recunoaștem că acest « careva » subliniază infimcețimal alienarea universală morală, deoarece nu ne mai oferă sugestia unei finge maltratate, ci aproape a unui *lucru*: pentru agresor, victima a și fost parcă integrată unei ordine a obiectelor. În aceeași poezie, faimosă de altfel, în seria de acțiuni molestoare pe care le săvârșeste subiectul agresor — « Il iau la bâtaie, îl înmoi oasele, (...) Il string, îl adun și-l bag în pahar » etc. — traducătorul a preferat forma scurtă a unui cuvânt (el scrie: « Il grămădesc », în loc de « îl îngrămădesc »), tocmai pentru a sugera treptată reducere la nimic a celui ultrajiat. În același timp, el utilizează, cu efecte remarcabile, forme de vorbire colorate regionalistic pentru a sublinia voluptate sadică a celui care atacă: *Mi plîi înfăc și poc, / Mi plîi înfăc din nou și poc*. Un fel de savoare argezeană a cuvintelor urite și nedemne, ridicate la rang de « frumuseți și prețuri noi », prezidează versiunea românească a unui poem ca « Viitorul », în care invenția verbală, dublată printr-un lexic negativ, constituie voluptatea perversă a descrierii.

Totuși, în unele cazuri, traducătorul pare a se fi grăbit. Astfel, el tălmăcește versul *Foi, semelle inusable pour qui n'avance pas*, prin « Credința, pingea netocită a celui care nu se-avîntă », — ceea ce marchează o anumită distanțare, involuntară, față de original. Altfel, în descrierea unui copac interior, merită a sugera tocmai moliciunea unui psihic bîntuit, determinativul « sans cellulose » e tradus prin « fără sevă ». În altă parte, versul « Cîinii mei sîfîie ghicitoarea zăludă » e mult prea sibilinic față de originalul *La tête dans ses tarots mes chiens devorent la cartomancienne*, în care tabloul cruzimii animale posedă o întreagă dinamică a compoziției. În fine, să notăm și o lipsă de atenție față de lexicul uneori foarte tehnic al lui Michaux: în versul *J'en'ausculte avec le Temps*, tradus prin « Cu Timpul mă ascult », termenul medical a fost eludat, iar pierderea e sensibilă.

Poezia lui Michaux are, în general, o nuditate a expresiei, în cadrul căreia asonanțele sau rimele interioare — frecvente, de pildă într-un volum ca « Un oarecare Plume » — au rolul subtil de a ironiza sonoritățile prozodice tradiționale (*Le Malheur, mon grand laboureur / ... / Mon grand théâtre, mon havre, mon drapeau / ... Dans la toux, dans l'atroce, dans le transe ...*). Traducătorul nu a încercat echivalențe de aceeași sonoritate, conștient că — în iureșul debitului liric care, aici, ascultă aproape de un dicteu automat — asemenea homofonii sînt fructul hazardului, și că tentativa de a le obține delibarat în românește ar fi inhibat spontaneitatea discursului. Renunțînd la asemenea rapere exterioare, Vasile Nicolescu și-a permis, în schimb, adăugiri — de cele mai multe ori, cite un adjectiv calificativ — cu intenția de a da carne verbală unor implicite ale textului original. Astfel, un vers ca *Ilôts épars, corps de fonte, croûtes / pri meste* un spor de determinare, care — departe de a-i anula sugestia lui — potențează: « Mărunte insulele-ocean, trupuri de fontă, coji înădrînice ! » Se vede limpede că selecția însăși a fost operată, într-o anumită măsură, în funcție de posibilitățile, existente în text, ca originalul să capete valori expresive echivalente în noua structură

verbală în care va fi vehiculat. Aceasta pare motivul pentru care poeme ce conțin acei « monștri verbali » a tipic lui Michaux (de pildă: *Et ça go to and go/Et garce / Sarcoptère sur Saricot, / Bourbourane à talico, / On te bourdoura le bodego, / Bodegi, etc.*) au fost evitate.

Adăugînd unde intuiția îi dicta acest lucru, eliminînd uneori mai mult decît s-ar fi indicat, dintr-o acuzată dorință de a reuși o versiune personală — ceea ce, de altfel, i-a izbutit — Vasile Nicolescu a știut, în orice caz să fie într-un totuși fidel acelor versuri ale lui Michaux care — fapt remarcat de unii din exegeții săi — i-au forma unor adevărate aforisme: (« A gîndi, a trăi, mare abia distinctă » sau: « Prezență de sine smîntită unealtă » sau: « Acela care nu acceptă lumea aceasta, nici nu-și zidește casă » sau: « Acela care nu-l nimicește pe cel ce se-ndreaptă spre el, în Sfinx se prefacă și de Sfinx va muri » sau: « Cînd nimic nu mai vine, timpul vine oricum » sau: « Chiar de-i adevărat, tot minciună rămîne » etc., etc.).

Bănulesc că traducătorul a trebuit, nu numai o dată, să reziste unei tentații (legitime, pînă la un punct): aceea de a îngroșa expresia verbală violentă prin echivalențe românești, care ar fi riscat să dea o notă de naturalism, inexistent de altfel în original, care ar fi compromis uscăciunea — voită — a acestui « jurnal interior » alimentat de o neistovită cruzime. Această rețineră l-a ajutat să găsescă, începînd cu volumul « Incercări, exorcisme », tonul de adîncă tristețe, vizibil mai ales în « Jocul de-a sunetele », în felul acesta, un mare poet al epocii noastre și-a câștigat locul meritat în aria limbii române, datorită unei traduceri exemplare.

LITERATURA ROMÂNĂ PESTE HOTARE



ROBERTO SANESI

ETNA-TAORMINA

lui

EUGEN JEBEANU

Pe fundalul Etnei — vulcanul bîntuie ca focuri în transparența vîntoasă a nopții — se arată grădina unde acum cîțiva ani puteam vedea pe Anna Ahmatova încărcată cu crengi de mandarin și de lămii și cu flori pe care nu le cunosc. În văzduh, odată cu aceste prime zile ale lui Ianuarie, adie o savoare de primăvară, o mi-

reamă antică de Magna Grecia, o aluzie mediterană la un timp în afara timpului, în care voci imaginare de actori cucerează printre ruinele roșetice ale « arenei », se unesc cu amintirile unei civilizații cobară din nord, cu isprăvile cavalerilor regelui Artur, acum înfășurați din lemn și carton în păpușile agățate, pentru curții, la intrarea micilor prăvălii ale străzii principale, care străbate serpuiind orașul: de la arcul unei porți la celălalt al Taorminei medievale, de la o solemnă și minusculă biserică romantică la hotelul unde André Gide își distila rafinatele lui înclinări maladive, de la circiorul vinzătorului de « souvenirs » pină la vitrinele copleșite de obiecte ale anticarului Carlo Panarello, amic și admirator al poezilor.

În aceste zile la Taormina poezii (și criticii) sînt la ei acasă. Marele premiu de poezie Etna-Taormina a devenit o instituție, un loc de întîlnire internațională. Prin validitatea sa culturală, el poate fi considerat un premiu Nobel al poeziei. Este suficient să amintim numele citorva din cei care l-au obținut, pentru a-l sublinia importanța: Dylan Thomas, Quasimodo, Ungaretti, Ahmatova, Lawrence Ferlinghetti, Supervielle, Tristan Tzara, Jorge Guillen, Vladimir Holan... Poezi între care vocea lui Eugen Jebeleanu, așa de « românească » prin limpiditatea ei stilistică, și așa de în afara oricăror hotare naționale, prin acordul cu conștiința exigențelor libertății și dragostei celei mai lucide poezii europene și mondiale contemporane, își găsește dimensiunea cea mai exactă. Juriul premiului a subliniat acest lucru printr-o totală solidaritate. Lăsînd la o parte « Surisul Hiroșimei », care e așa de cunoscut încît nu mai are nevoie de comentarii, culegerea « La porta del leoni » ne dă măsura exactă a rezultatelor atinse de Jebeleanu în acești ani de zbucium și culturare. Socotit de unii ca un poet al inspirației introverse, de către alții ca un poet cetățean, dacă nu hotărît politic, mie mi se pare că Jebeleanu este greu de definit într-un sens sau altul, cu o distincție netă a conținuturilor. Fără să ne resemnăm, fără să nălcărăm și să renunțăm la nimic, elementele cele mai caracteristice ale operei sale conviețuiesc într-un mod perfect unitar, de la un sens al fraternității pină la îndoiala asupra perfectibilității umane, de la o voință de opunere chiar în momentele celui mai deplin abandon, de la credința în dreptate pină la constatarea prevalării cranzilor a dezordinii, pină la armonizarea și comunicarea unui mesaj de neconfundat. Un mesaj pe care am învățat să-l cunosc nu numai prin poeziile pe care am avut onoarea să le traduc, dar și prin semnele, adesea imperceptibile, ale aceluși fel de « semănătate neliniștită » care se putea nota în privirea lui, în surisul lui, în cuvintele lui sobre, în cîmp ce privea marea din complexul de mănăstiri severe de la San Domenico, pîlbîndu-se de-a lungul unei mici pietre de piatră albă, — sau ascuțind felul lui de a recita, plin de emoție reînă în fața celor trei mii de persoane care umpleau Teatrul Bellini din Catania în seara solemnității decernării premiului. O îndepărtată sficiune, o patetică conștiință, voința de a împlini realitatea *malgré tout*.



Din cuvîntul lui

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

(premiul Nobel)

Îmi exprim satisfacția de a lua parte la această reuniune care aduce omagii sîu lui Eugen Jebeleanu, pentru că socotesc că în lumea spirituală trebuie să se manifeste din ce în ce mai mult o ambianță tot mai propice poeziei. Nu mă refer la poezia care fuge de răspundere, nici la poezii care nu doresc să mărturisească care este situația lumii actuale, ci la acea poezie care se adresează inimii și minții tuturor oamenilor ce suferă un destin atît de tragic. În poemul său «Sursul Hiroșimei», Eugen Jebeleanu ne îndeamnă, făcînd apel la sentimentele noastre, să nu dăm uitării crima săvîrșită la Hiroșima, să ne gîndim totoddeauna că cele întîmplătoare la Hiroșima, oraș care a fost aproape șters de pe hartă, s-ar putea repeta. În orice parte a lumii și chiar în clipa de față. Și cum astăzi Babilonul și Ninive nu sînt decît niște simple nume, cum afirma Paul Valéry, tot astfel orașe ca Parisul, Moscova sau Roma ar putea dispărea sau ar putea fi transformate în cenușe. Poemul lui Jebeleanu ne cere să meditam că poezia are o altă misiune, o misiune umană care a fost exprimată în America latină de poeți atît de cunoscuți ca Vallejo și Neruda. Pe de altă parte, Rafael Alberti și-a exprimat în castiliană sentimentele care îl animă în permanență să lupte împotriva dictaturii.

Astăzi aș aduce omagii nostru lui Eugen Jebeleanu, care ne-a arătat că poezia are o altă misiune, o misiune umană care a fost exprimată în America latină de poeți atît de cunoscuți ca Vallejo și Neruda. Pe de altă parte, Rafael Alberti și-a exprimat în castiliană sentimentele care îl animă în permanență să lupte împotriva dictaturii.

În tragedia antică mîna putea întîlni o coloană spre a se sprijini. Trupul străpuns de pumnal putea să găsească pămîntul pe care să se prăbușească. Însă aici, în acest caz, pe ce să se sprijine mîna, dacă toate coloanele se prăbușesc, destrămîndu-se în aer ca spectrele, și pe ce să se prăbușească trupurile noastre, dacă nu mai există nici pămînt, nici materie? Acest mare poem nu trebuie să rămîna în paginile unei cărți, ci trebuie clamat în piețe, trebuie spus în adunări de tineri, femei, muncitori, țărani, studenți, artiști, de la un colț al altul al lumii.

De aici, din prezența acestui permanent pericol, reiese importanța, de o altă de înaltă valoare poetică universală, a «Sursului Hiroșimei», apartînînd marelui poet român, Eugen Jebeleanu.

Din expunerea de motive a lui

GIANCARLO VIGORELLI

(Secretar general al Premiului Etna-Taormina)

Juriul Premiului internațional de poezie Etna-Taormina sub președenția lui Miguel Angelo Asturias, laureat al premiului Nobel și alcătuit în modul următor: Giancarlo Vigorelli, secretar general al premiului, Elio Filippo Accrocca, Ingeborg Bachmann, Salvatore Battaglia, Vittore Branca, Lino Curci, Enrico Falqui, Ruggero Jacobbi, Gena Pampaloni, Gregor von Rezzori, Angelo M. Ripellino, Giacinto Spagnoletti, Filippo Jelo, președinte al E.P.T. din Catania, Girolamo Damigella, secretar al juriului, — nu poate să nu se felicite că premiul Etna-Taormina, ajuns la cea de-a X-a ediție, întrunește din ce în ce mai largi adevizuri în Italia și în străinătate. Lista de onoare a premianților săi este o dovadă și trebuie să o amintim: Umberto Saba (1951), Salvatore Quasimodo și Dylan Thomas (1953), Camillo Sbarbaro și Jules Supervielle (1956), Diego Valeri și Jorge Guillen (1959), Leonardo Sinisgalii și Tristan Tzara (1961), Mario Luzi și Anna Aghmatova (1964), Giuseppe Ungaretti și Vladimir Holan, Hans Magnus Enzensberger (1967), Lino Curci, Gabriel Celaya și Lawrence Ferlinghetti (1968), Libero de Libero și André Frénoud (1969).

Pentru această ediție 1970, după două ședințe și o amplă examinare a textelor și autorilor celor mai importanți, juriul a hotărît să declare — în unanimitate — ca învingători, pe Raffaele Carrieri pentru secția italiană și pe Eugen Jebeleanu pentru secția străină.

... Pentru premiul dat unui poet străin, juriul a restrîns examenul sîu la următorii autori: Luis Amado Blanco pentru Tardio Naples (Papeles de son Armadans, Madrid), Eugen Jebeleanu pentru «Il sorriso di Hiroshima ed altri versi» (Guanda) și «La porta dei leoni» (Palazzi), Anders Oesterling pentru o selecție de poezii alcătuită de Giacomo Oreglia, Jannis Ritsos pentru «Epitafio Makronissos» (Guanda), Allan Tate pentru «Oda căzuților confederați și alte poezii» (Mondadori). Juriul și-a îndreptat alegerea sa unanimă asupra numelui și operei lui Eugen Jebeleanu, unul din protagoniștii poeziei române, autor a numeroase culegeri și al unui poem «Sursul Hiroșimei», tradus în mai multe limbi și țări, care l-a adus faimă în cîmpul internațional. Opera lui e un exemplu al unei coerente vocații și al unei pasionate măturii în formele unei poezii care unește intensitatea unei meditații lirice profund trăite cu o conștiință statornică și adîncă a problemelor timpului nostru. În

cele două cărți apărute în limba italiană se configurează o lume poetică polivalentă și în același timp unitară, în care sentimentul fraternității și demnității umane se concretizează în atitudini curajoase și ferme. Vocea sa, de o arzătoare actualitate, devine deosebit de înaltă și incisivă în « parabolele civile » prin condamnarea oricărei violențe, cu o credință provocatoare și persuasivă în valorile individuale și sociale ale omului.

« Premiul Quasimodo », rezervat italienșilor, a fost decernat în unanimitate lui Georges Haldas și Arnaud Tripet, în competiție cu alte opere de Alexander, Bisinger și Hallerer și cu pasionata culegere din « Cînturile arice » datorită lui Dragoș Vrâncianu.

Din cuvîntul lui LINO CURCI

(membru al juriului)

Jebeleanu a simțit cu o extremă tensiune poetică realitatea unei catastrofe umane care include și rănește însăși natura, și totodată datul pozitiv al speranței, renășterea Hiroșimei într-o formă nouă, loc-mit al omului contemporan. A intrat fără îndoială în inima acestui moment-limită al istoriei noastre, cu toată credința lui aprinsă în continuitatea vieții. Nu știu pînă la ce punct el a vroit să caboare în semnificațiile unei profunde fracturi între trecut și prezent și unei teribile alternative între viață și moarte propusă oamenilor de azi, în problema invenției bombei atomice, abis și iluminare a conștiinței, așa cum se configurează în criza spirituală a lui Einstein și Oppenheimer. Nici pînă la ce punct a vrut să scruteze în angoasă care a urmat « delictului », cum a făcut Karl Jaspers într-un cunoscut eseu, și alții, o îndrumare spre un nou ethos fondat pe dragoste și rațiune. ... Poate că poetul nu putea și nu trebuia să-și propună implicațiile filosofice și mediate ale evenimentului, dar este sigur că el a știut să caboare în întregime, cu toată forța minții sale, a dragostei sale pentru oameni, a pietății lui universale, în destinul unui oraș martir, pînă a-l ridica nu numai la un simbol al denunțării oricărei violențe, dar și la acela al « drumului ascendent » al omului împotriva distrugerii și morții.

La paginile 447 și 449, aspecte de la decernarea Premiului: cu Giancarlo Vigorelli și Miguel Angel Asturias

La pagina 453, fotografie de Corrado Cagli



A BRACCIA APERTE

Vi accolgo tutti con le braccia aperte:
venite uomini, venite, coprifugli,
venite sogni e lupi. La so
che avete sempre bisogno di qualcosa.
Per voi mi farà terra, per voi mi farà fiume
con denti virginali o di saccheggio.
So che avete bisogno di nutrirmi.
Si disseta al mio sangue la peonia estiva
e la lingua del lupo che brilla rasseggiando.

FINALE

El ora in cui, non avendo altro merito
che di affrontare la solitudine,
l'eroe si taglia la gola. Nel gesto,
nè gioia nè rammarico. Saltante
un po' di nausea, ma
senza mai rassegnarsi che ogni cosa
sia stata fatta invano. Ho provato
a levare pensieri, ed anche lui ha sofferto
nel vedere che i vermi lentamente
hanno reso uno zero la vita.
Restino pure, i vermi. L'eroe se ne va
senza timore alcuno, serrato
dalla sua mano che è rimasto pura,
lavata dalla pioggia e dalle lacrime.

Gli usignoli, sono loro
che ci han cavato gli occhi,
non tanto i lupi, non tanto i malfattori.
Ci hanno cavato gli occhi
quelli che ci hanno amato più di tutti,
quelli che sanno cantare,
cantarci e esorcizzare.
Ci hanno cavato gli occhi credendoli semi,
i nostri amici, i nostri amici brillanti,
quelli che ci hanno amato più di tutti,
le stelle con becchi di luce,
e l'hanno fatto sempre ciaguetando,
pieni di gioia per il bene dato.
Erano gli usignoli di noi stessi.
Si poteva discutere con loro
di sfumature di colori, di altezze di suoni,
di « poveretti noi » e dell'osanna del l'eternità.
Ci hanno amato, e baciandoci
ci hanno cavato gli occhi.
Ed ora ciechi ci diamo la mano
mentre passiamo barcollando il ponte
di questa oscurità.

L'INIZIO DELL'INVERNO

Volava il gelo attraverso
la finestra, e portava
nella mia stanza le amare
ninfee della neve.
Tu allora
mi venivi ad avvolgere nella
coperta degli sguardi, ti stendevo
accanto a me, e attraverso
lucarne dell'inverno spalancato
ce ne stavamo là ad ascoltare,
pensosi,
come il gelo faceva tintinnare
tutti i suoi campanelli.

Traducere de DRAGOȘ VRÂNCEANU și ROBERTO SANESI

PREMIUL HERDER
lui
ZAHARIA STANCU

Mesaje vieneze

CARRY HAUSER

Vice-președinte al P.E.N.-Clubului din Austria

Printre însemnările mele din vara anului 1967, rezultate în urma unei invitații prietenești a Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România de a face o călătorie în această țară de frumusețe multiplă și atât de bogată nu numai în comori ale naturii ci și în talente, găsesc chiar de la început următoarea consemnare:

«... 21, 7. 67 București. ... Înainte de masă, după o vizită la ambasadourul nostru Dr. Manz, la Președintele Uniunii Scriitorilor Zaharia Stancu. Clădirea și încăperile acestei asociații nu sînt lipsite de o anumită solemnitate legată de tradiție. Nu întru totul de modă veche, dar foarte burghez, conform stilului de la răscrucea veacului. Puțin mohorât, lambrisajul de lemn, întunecat, de pereți atîrnă tablouri realiste, perdele grele potolesc lumina zilei. Stancu însuși: ochi reci, siguri, într-o față de țăran deosebit de înțeleaptă și limpede. În el, vigoare și asprime. Parte de moștenire a unui trecut patriarhal? Vorbim despre romanul său, *Descult*, tradus în douăzeci de limbi. Îmi relatează despre noua sa carte, *Vîntul și Ploaia*, care urmează să apară la toamnă. Despre limba română și afinitatea ei bizară cu elementul spaniol, despre elementul romanic în ființa românească. Pomeneste de poetul provençal Mistral și inteligibilitatea lui. De peisaj și legătura cu el, fără pierderea liberei deschideri spre lume. ... »

După patru ani îmi amintesc de această scurtă convorbire, într-un moment în care află că poetului ZAHARIA STANCU i se va decerna la Viena în mai 1971, « Premiul Gottfried von Herder ». Pentru că ocea întâlnire din prima zi a voiajului meu, ocea vizită puțin convențională și cu caracter oficial îmi apare acum, retrospectiv, asemenea unei porți deschise prin care am găsit drumul — adînc în semnificații — spre peisajul și omul României, spre vechia și totuși atât de vitală Românie de astăzi. Ce poate fi socotit însă mai vrednic de bucurie și fericire decît faptul că un creator e, nu numai prin forța limbii (forță care i se refuză celui care nu o cunoaște), nu numai prin plasticitatea viziunii și precizia revelațiilor, prin spontaneitatea viziunii sale, ci prin toate acestea la un loc (existența omului creator și personalitatea sa însăși), tocmai ocea poartă, ocea deschidere și pătrundere originară. Ce, așadar, cînd avem în față integritatea peisajului și a omului, a peisajului creatorului și al mulțimii căreia fi este exponent și cu care se identifiică, devenind întrare și drum pentru vizitatorul și oaspetele potrivit receptivității? Melancolia peisajului și volația orașelor, veselia frustră a țărănilor și gravitatea tragică împregnată de tehnica și economia orașenilor. ...

Mai tîrziu, după intermitența luminare a ceea ce este vizual receptabil în persoana creatorului contopit cu țara, cu peisajul și oamenii, și apoi din nou, — peisajul transparent transformîndu-se, umplînd și determinînd chipul omului creator, chiar dacă fatal stîngace lingvistic, — întâlnirea supraordonată celor vizibile și condiționate de lumina zilei. Mereu mai limpede și mai clar, de recunoscut aici, melodia fundamentală, determinantă, însumînd totul, amoro, necruțătoare, revoltată și totuși înțeleptă resemnată: a muri și a deveni. Mereu ceea ce se destramă, moare și reînvie, ceea ce devine, viață nouă care și poartă în sine simbul dispariției. Iată aici moștenirea țărănească: nu numai cunoașterea, ci mai mult, purtarea în sine, respirația împreună cu trecerea anotimpurilor. Ritm respirînd în ordinea unei cuprinderi continentale. Primăvara, cu speranța plină de voințe linierească și speranță, vara cu împlinire lăscivă, toamna cu agonie multicoloră și moartea iernii. Nimic încremenit, mereu schimbare, transformare, prefacere. Dar din această trăire plină de suferință a devenirii și pieirii, se iese și revelația că oprirea nu e posibilă, că orice formă a oricărei revoluții, a celei spirituale ca și a celei materiale, revoluția unei idei, a unei credințe sau puteri formatoare de stat, trebuie să fie continuă, una mereu nouă, mereu înnoitoare, că legea firească determină metabolismul neîntrerupt și că închistarea înseamnă moarte, care rotunjită de noua viață, se pierde de ea însăși. În antiteză cu această experiență țărănească stă cetăținul tehnocrat, care se vrea biruitor al naturii, cel care neagă orice curgere conformă cu străvechile datini, cel dăruit unei viziuni în care orice prefacere e meschin plănuită, pregătută și manevrată de om. Viziunea unei lumi, a naturii dărlimate, fărîmate, subjugate, coordonată de

la pupitrul de comandă, el însuși deservit de oameni planificați pentru acest scop, pînă cînd felul auto-distrugător devine o altă prefecere.

Meditații de acest fel, stimulate de poezia și proza lui STANCU, vor fi semnănd a celor care îl coplesesc pe călătorul neoprit căruia i se revelă plenitudinea peisajului locuit de om, în raport cu ambianța standardizată a orașului tehnocratic și monotonic artificial.

Astfel, țara și poporul pe care le-am văzut atunci — translocare retrospectivă spre punctul de plecare — se pot configura în creatorul Zaharia Stancu, după cum el însuși s-a prefăcut în peisajul și oamenii originii sale în felul în care a avut parte și a devenit parte din întregul indivizibil.

Prof. GEORG RABUSE

Directorul Institutului de filologie romanică de la Universitatea din Viena

Decernarea Premiului «Gottfried von Herder» pe anul 1971 poetului și romancierului român Zaharia Stancu, Președintele Uniunii Scriitorilor din R.S. România, are loc la 5 mai în cadrul unei solemnități ce se va desfășura în sala de festivități a Academiei Austriece de Științe în prezența domnului Președinte al Statului, Dr. H.C. Franz Jonas, a ambasadorilor țărilor din care provin laureații, a doamnei Ministru pentru Științe și artă și a numeroși înalți oaspeți de onoare. Documentul acordării distincției va fi remis de către domnul rector al Universității din Viena, profesor universitar Richard Biebl.

Premiul «Gottfried von Herder» a fost pus la dispoziție pentru prima oară în 1964 de către Fundația F.V.S. din Hamburg. El se decernează anual în urma hotărîrii unui curatoriu alcătuit din oameni de știință din Republica Federală a Germaniei, Elveția și Austria, care se întrunește la Viena sub președinția profesorului universitar dr. Otto Demus de la Institutul de istoria artei al Universității din Viena, și este atribuit unor personalități din Europa de est și sud-est, care contribuie prin activitatea lor culturală la apropierea și prietenia dintre popoare și țări. Fiecare laureat are dreptul să propună un tânăr cadru talentat din țara sa pentru un studiu de douăsprezece luni la una din școlile superioare vieneze.

Printre țările distinse cu «Premiul Herder», în spiritul unei înțelegeri pașnice între popoare, România este prezentă pentru a patra oară consecutiv printr-o personalitate remarcabilă. După laureații din anii trecuți — poezii și scriitorii Tudor Arghezi și Al. Philippide și scriitorul și traducătorul Zoltan Franyó — premiul «Gottfried von Herder» în anul acesta e acordat valorosului poet și scriitor român Zaharia Stancu. A prezenta în această revistă personalitatea și creația lui ar însemna să repetăm cititorilor doar lucruri

îndeobște cunoscute. Creațiile lirice și epice ale laureatului din anul acesta sînt închinată deopotrivă valorilor fundamentale ale omului și, prin aceasta, sînt atît de binevenite pentru a făuri o legătură comună între oamenii de bună credință dintr-o epocă de chinuitoare căutare pe linia realizării idealului umanității. Romanele lui Zaharia Stancu și-au purtat mesajul departe în lumea largă: «Desculț» a fost tradus în douăzeci de limbi, «Jocul cu moartea», în unsprezece, printre care de două ori în limba germană, iar «Dulăii» în cinci limbi. Alături de romane se situează poezia lirică de o interiorizare adîncă și caldă. O bogată creație publicistică întregeste imaginea activității de scriitor a lui Zaharia Stancu. Lirica, opera narativă și cea jurnalistică converg la el într-un punct central care corespunde în aceeași desăvîrșită măsură și condițiilor decernării Premiului «Gottfried von Herder» ca și intențiilor filozofiei umanitare a lui Herder însuși ce cuprinde întreg universul. Ca austrieci, ne bucurăm de alegerea făcută de curatoriu, ne bucurăm și de faptul că Zaharia Stancu este distins pentru creația lui literară, ca un luptător pentru umanism și pentru demnitatea omului în spiritul indicațiilor mărinimosului cititor al «Premiului Herder», în cadrul acestei venerabile universități din spațiul dundrean pe care o unesc în decursul istoriei atîtea legături comune cu poezii și scriitorii României.



FREIBURG — 1971 TRANSDUCTIBIL și INTRADUCTIBIL

intervi u c u

ZOE DUMITRESCU-BUȘULEGA

și

MIHAI ISBĂȘESCU

Știm că ați participat la un colocviu de limbă și literatură română care a avut loc de curând în Republica Federală a Germaniei. Unde și de cine a fost organizat?

Este vorba de al șaptelea colocviu organizat de societatea Mihai Eminescu a studenților seminarului de romanică de la Universitatea din Freiburg în Breisgau și anume a celor care urmează limba și literatura română ca specialitate principală sau ca disciplină de completare. Lucrările colocviului s-au desfășurat între 22 și 24 ianuarie, într-o cabină a Universității, situată într-o pitorească regiune a Munților Pădurea Neagră, la 20 km de Freiburg și pusă la dispoziția studenților. Societatea Mihai Eminescu, întemeiată și îndrumată de prof. dr. Paul Miron, își desfășoară activitatea cu fonduri realizate din cotizațiile studenților. De altfel, tot studenții au asigurat organizarea și desfășurarea în condiții excepționale a acestui colocviu viu și plin de pasiune pentru cultura românească. A fost o surpriză deosebit de agreabilă să vedem studențele arborând costume românești, să auzim tineretul studios german vorbind frumos românește, iar seara, după terminarea lucrărilor și discuțiilor să auzim cântându-se românește și să asistăm la dansuri populare românești. Am simțit acolo vibrând o prietenie sinceră și entuziasă pentru poporul nostru și pentru realizările lui din trecut și din prezent, am înțeles dintr-o dată, din adâncurile pure ale sufletului — din adâncurile unui suflet a cărui ospitalitate nu rămâne mai prejos de tradiționala ospitalitate românească — că ne cunoaște mai bine și să ne prețuim fără gânduri ascunse.

Care a fost tema colocviului și cine a participat la discuții?

Tema colocviului a fost formulată în felul următor: «Inefabilul — traductibil și netraductibil — în română», dându-se astfel participanților posibilitatea de-a aborda și alte aspecte ale culturii românești în afara celor referitoare la problemele propriu-zise de traducere. Astfel, lucrările colocviului au fost deschise printr-o

conferință de două ore și jumătate a profesorului R. Wilhelm Nyssen de la Universitatea din Köln, referitoare la frescele minăstirelor din nordul Moldovei și mai ales de la Voroneț. Strălucita conferință a fost ilustrată de admirabile diapozitive făcute personal de profesorul Nyssen în cursul unei vizite care l-a purtat prin țara noastră, diapozitive la care măiestria fotografică și ochiul artistic au găsit să aleagă cadrele cele mai reprezentative și să pună în valoare aspectele de adevărat inefabil ale acestor unice fresce. La lucrările colocviului au mai participat, în afară de subseminarii, profesorul dr. Eugen Coșeriu de la Universitatea din Tübingen, poezii Ion Alexandru și Gheorghe Pituș, criticul literar Cornel Regman, numeroși lectori de limba și literatura română de la Universitățile germane și austriece, precum și reprezentanți ai ambasadei române de la Bonn și ai Agerpres-ului.

Ce puncte de vedere au fost exprimate în cursul colocviului?

În numeroasele comunicări prezentate, ținute parte în limba română, parte în germană, s-au abordat aspecte dintre cele mai variate ale problemei traducerilor în lumina lingvisticii moderne, a teoriei informaționale, a stilisticii și poeziei. Au fost luate în considerare multiplele niveluri ale inefabilului, de fapt ale comunicabilității pe plan fonetic și lexical, pe planul topicii și al sintaxei poetice, în fine pe planurile prozodice și estetice, ca și ale timbrului specific poeziei populare și marilor creatori de la Eminescu până la Blaga și Arghezi. Exemplificări foarte bogate și prezentarea în paralel a poeziilor românești cu una sau mai multe traduceri în limba germană sau franceză au ilustrat expunerile, care nu s-au mărginit numai la aspecte de tehnică a traducerii, ci au investigat, cu incursiuni în modul propriu de existență istorică trecută și prezentă a poporului român, toate rezonanțele specifice ale geniului individual și posibilitățile transpunerii conținutului de afecte și imagini în valori expresive echivalente și congeniale ale limbilor străine. În privința aceasta s-au dat numeroase exemple de traduceri fragmentar sau integral izbitoare, în care cunoașterea perfectă a celor două limbi — cea a originalului și cea a traducerii — era dublată de o adâncă înțelegere a modului personal de construcție a imaginilor și de o penetrație adâncă în valorile stilistice și în cosmosul poeziei traduse. S-au analizat limitele redării zonei de reverberație afectivă și evocatoare a anumitor noțiuni și cuvinte, posibilitățile de transpunere a conotației dintr-un anumit context în structuri sintactice și semantice cu egală forță de comunicare și sugestie. S-au pus astfel în valoare infinitele nuanțe și subtilități expresive ale limbii noastre, cum și posibilitățile ei de-a da glas actorului, stărilor, trăirilor ce nu pot fi explicate și înțelese fără o cunoaștere adâncă a particularităților de psihologie profund umană și de matrice stilistică ce definesc poporul român.

Ce utilitate, eficiență și rezultate au asemenea întâlniri?

În primul rând, în astfel de întâlniri internaționale se stabilesc contacte personale extrem de utile pentru schimburile de vederi științifice și pentru o mai bună cunoaștere reciprocă nu numai a indivizilor, dar și a popoarelor. Apoi, ele sînt un prilej întodeuna binevenit de-a face cunoscută peste hotare cultura noastră, care nu este cu nimic mai prejos decât altor popoare, dar ale cărei coordonate și valori reale nu s-au bucurat în toate timpurile și locurile de audiență și rezonanță cvenită, din cauza faptului că nu este exprimată într-o limbă de circulație universală. Astfel, ori de câte ori cultura noastră ajunge să fie cunoscută în diferite cercuri din străinătate ea se bucură de o sinceră apreciere unanimă și-și găsește locul alături de celelalte culturi mai mari sau mai mici ale lumii. De rîndul acesta inițiativa n-a plecat de la noi. Cu interesul lor pasionat pentru cultura și realizările

poporului român, tinerii și entuziaștii membri ai societății Mihai Eminescu, în frunte cu Else Lüdner, Sigrid Krückeberg, Monica von Lersner etc., cărora li s-au adăugat și unii foști studenți și membri mai vechi ai societății, au popularizat și popularizează valorile culturale românești în mediul universitar german, nu numai prin colocvile organizate, ci și prin numeroase alte șezători, conferințe, prezentări de filme documentare, de muzică românească etc. Este și aceasta o treaptă, și nu dintre cele mai puțin eficiente, în afirmarea noastră pe plan european, mai ales că la colocvile și manifestările societății participă și alți preleni ai țării noastre din Belgia, Franța, Italia etc. A fost deosebit de emoționant pentru noi și faptul de-a vedea cum foștii membri ai societății au rămas atașați culturii românești chiar și după ce și-au încheiat studiile universitare și cum au jinit să participe și la acest colocvlu, venind din diferite culturi ale Republicii Federale a Germaniei, unde și-au început și-și desfășoară cariera de profesori. Considerăm acest al șaptelea colocvlu al Societății Mihai Eminescu din Freiburg în Breisgau, în general, ca o frumoasă reușită și ca o afirmare pozitivă în domeniul relațiilor culturale româno-germane și ne exprimăm speranța ca viitorul colocvlu, al optulea, care se va desfășura în luna mai cu tema « Mărturiile ale unității spirituale românești de-a lungul veacurilor », să se bucure de același succes și de o participare cît mai largă.

Secolul 20 • jurnal • Secolul 20

ÎNȚÎLNIRE CU « McLUHANENII » DIN BUCUREȘTI

(ziarul Vjesnik, Zagreb, 9 ian. 1971)

BUCUREȘTI, decembrie '70. În aerul proaspăt al capitalei românești se pot aeriși multe prejudecăți conform cărora ar dăinui încă astăzi culturi « avansate » și, respectiv, culturi « înapoate ». La răscrucea dintre Răsărit și Apus, ni se întîmplă uneori să privim poate puțin prea protector către vecinii noștri de peste Dunăre, convingîți că am fi mult mai inițiați decît ei în tipul de cultură « european » (la care de altfel ne raportăm). Dar, cînd după citirea înclîmiri descoperi lucruri pe care nici nu le bănuială, cînd descoperi uriașul diapazon al culturii românești actuale, chiar și suspiciosul — care măsoară totul cu un ochi subiectiv — trebuie să recunoască inoportunitatea multor prejudecăți.

De pildă, cînd în mijlocul Bucureștilui, într-o redacție, înțîlnim un excelent cunosător și traducător al lui Marshall McLuhan, își dai seama că « cazul să-și schimbi părerea. Venind la obiect, ne referim la redacția revistei « Secolul 20 », publicație care prin concepția și ideile ei poate servi o lecție celei mai mari părți a revistelor noastre, care se socotesc « europene ». Vom spune că această « revistă de literatură universală » a publicat încă din mai 1967 « culegere de articole despre structura — și, fiindcă stîmem la comparații — vom nota că ne-a mai trebuit nici încă un an pînă să putem publica și noi un astfel de număr tematic.

« Secolul 20 » nu se sîfîșește să pună pe cîntar toate ideile « europene » : de la Foucault la Lacan, de la Lévy-Strauss la Jakobson, — și toate acestea fără complexări sau « mimetisme provinciale ».

Se tot aglomerau surprizele în această amabilă redacție. Numerele tematice ale « Secolului 20 » sînt excelent pregătite; împreună cu ilustrațiile pe hîrtie fină, fiecare exemplar reprezintă o adevărată carte, alcătuită cu stil și fantezie, pe tematica respectivă.

Numărul 2 de anul trecut a fost închinat « poetului-solar », lui Friedrich Hölderlin, cu prilejul a 200 de ani de la naștere; « vorba de o monografie unitară despre poet, făcînd sinteza viziunii celor mai mari spirite europene despre această temă (e suficient să spunem că redacția nu s-a dat înapoi nici de la Heidegger). O astfel de orientare europeană este de altfel explicabilă în această țară, care de secole tinde către culturile pe care și le-a socotit dintotdeauna apropiate. Triumful acestei orientări îl reprezintă, de pildă, numărul dublu 6-8/1970 închinat Mediteranei, în mod cert unul dintre cele mai inteligente și mai cuprinzătoare opere de referință din cîte s-au publicat pe această temă; tot ce izvorîște din spiritul Mediteranei este adunat în această culegere de valoare unică. În aceste numere, fără excepție, autorii români stau cu totul justificat alături de colegii lor străini, dovedind o cultură și un talent demne de învidiat.

Culmea surprizelor pe care ni le-a rezervat această excelentă revistă a

fost numărul 6 de anul trecut, în care au apărut câteva unicăți tematice diferite și tocui apropiate: literatura islandeză, Jorge Luis Borges, Marshall McLuhan, Elsa Triolet și Miodrag Pavlović! Primul segment al numărului — consacrat literaturii islandeze — e deosebit de temeinic; pe lângă excelenta selecție a textelor traduse, de învidiat e prețioșii specialiștilor români care s-au ocupat de această problematică. Borges și Triolet se află la a doua lor prezentare publicului românesc; alături de ei apare și poetul nostru belgrădean Miodrag Pavlović, în excelențele traduceri ale lui Ștefan Aug. Doinaș, Anghel Dumbrăveanu, Slavko Almazan (un tânăr poet de naționalitate română care trăiește la Novi-Sad și are o meritorie activitate de traducător al literaturii noastre în limba română; împreună cu Dumbrăveanu, Almazan pregătește antologia « Poezii sîrbi și croați contemporani » care va apare anul acesta în România, prezentînd patrușprezece poeți sîrbi și croați), Petre Stoica și Adam Puslojić (de asemenea tînăr poet sîrb, cunoscut și ca traducător din limba română.)

• Și, pe lângă toate acestea, surpriza de a descoperi în România un cerc de oameni care se ocupă în mod serios de McLuhan, care traduc din el (principalul inițiator este Andrei Brezianu,) care cunosc toată literatura posibilă despre acest fenomen controversat și care chiar — mă credeți sau nu — au scris și muzică pornind de la sugestia textului mcluhanian (e vorba despre compoziția « Orologii » de Anaxol Vieru, compozitor român de avangardă care s primit un impuls otind cartea lui Marshall McLuhan, « Understanding Media »).



Corectura: LIDA IGROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

Atragem în mod deosebit atenția asupra acestor lucruri, pentru că la noi, într-o societate care, prin tip de cultură devansează cumva România, n-am întîlnit decît rare mențiuni asupra profecului « erei electronice ». În România, unde « era lui Gutenberg » e de necontestată actualitate și influența noilor massmedia nu și-a arătat întreaga forță (excepțind poate filmul) se ține seama din timp cu toată seriozitatea de marsul înainte al mijloacelor viitoare de comunicație în masă.

Și pentru că tot sîntem la Gutenberg: vorbind despre ziare și reviste (numai Uniunea Scriitorilor are unsprezece!) am avea de povestit pînă mîine. Cenușul ce frapează pe un străin care-și aruncă ochii doar asupra cotidianelor e compensat de periodicile literar-culturale cu un spectru larg. Ceea ce nu se găsește de-o gata selectat în reviste, se poate căpăta — sub o altă formă, desigur — în librării, asortate într-adevăr cu de toate.

La o editură care se ocupă cu traduceri din limbi străine am aflat că s-a ajuns la o adevărată întrecere în traducerea literaturilor noastre. « Conduce » Krleža, apropiat spiritului culturii românești, dar în ultimii ani au fost (sau vor fi) tradus: Lalić, Kalela, Marinković, Oljača, Davidko, Zupančić, Isaković, Desnica ș.a.

Și astfel, vizitatorul nu mai găsește date să rețină sau să noteze mai întîi: întîlnirea într-o librărie cu autorul cărții « Muzica românească contemporană » (Doru Popovici), proaspăt ieșită atunci de sub tipar, sau vasta gamă de orientări a genurilor în spectacolele teatrale (de la revistă, la balet de avangardă), și altele altele, nenumărate.

IGOR MANDIĆ

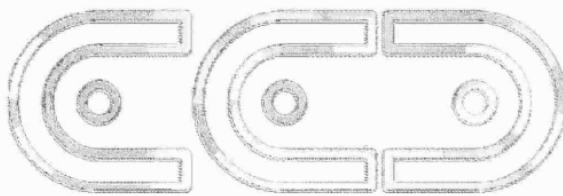
PREZENTAREA TEHNICĂ
I. BROȘ

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI 115, TEL. 14.79.92
ADMINISTRAȚIA: ȘOSKAIA KISELEFF 10 — TEL. 18.33.91
BUCUREȘTI

Lei 22

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

